HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VOLUME I

Otto Maria Carpeaux

EDIÇÕES DO SENADO FEDERAL

Volume 107-A

Otto Maria Carpeaux
✡Viena (Áustria), 1900 ✞ Rio de Janeiro (Brasil), 1978

História da literatura ocidental

. . . .
Edições do Senado Federal – Vol. 107-A

História da literatura ocidental

Volume I

3ª edição

Otto Maria Carpeaux

Brasília – 2008

Plano da Obra

Sumário

PARTE I

A HERANÇA

PARTE II

O MUNDO CRISTÃO

. . . .

Uma dedicatória

Para o
Campelo,
meu amigo,
com todos os votos pelo
o desfecho feliz e proveitoso
do seu empreendimento,
o amigo
Otto Maria Carpeaux

Rio
16/4/77

ESTE *livro do austríaco Otto Maria Karpfen (dito Carpeaux, em "rebatismo" no Brasil, no princípio da década de 1940) foi escrito em pouco mais de ano e meio. Mereceu ele sua primeira edição em 1959, nas Edições O Cruzeiro, pelas mãos de Herberto Sales.*

A segunda edição foi lançada pela Editorial Alhambra, de curta existência – como a de tantos outros sonhos editoriais –, que tive a alegria e a honra de criar. Ao doar-me em 1977 os direitos de editar sua obra notável, o Autor, meu amigo, lavrou de próprio punho dedicatória carinhosa, com votos de bom êxito, que acima se reproduz.

Brasília, 19 de maio de 2007

JOAQUIM CAMPELO MARQUES

Vice-presidente do Conselho Editorial do Senado Federal

A

Aurélio Buarque de Holanda

História da literatura ocidental: a obra monumental de Otto Maria Carpeaux

Ronaldo Costa Fernandes[1]

Estava eu no escritório de Antônio Houaiss, na Rua São José, onde o filólogo dirigia a Enciclopédia Mirador Internacional. *Acabara de chegar, acomodara-me muito timidamente numa cadeira, com medo de aquilo resultar em visita desabrida. Eis que irrompe escritório adentro um septuagenário, gravata vermelha de seda e camisa de listas espaçadas também vermelhas. O senhor tinha nas mãos maço de papéis. Dirigiu-se a Houaiss com intimidade de velhos amigos. Não me lembro se o chamou pelo pré-nome ou pelo sobrenome. O certo é que disse:*

– Isto aqui não corresponde à verdade. O que está dito aqui sobre Farmácia está incorreto.

1 Ronaldo Costa Fernandes é doutor em Letras pela UnB. Romancista e ensaísta, ganhou vários prêmios, entre eles, o Casa de las Américas, o APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e o Guimarães Rosa. Autor, entre outros livros, de *A ideologia do personagem brasileiro* (Ed. da Universidade de Brasília, 2007).

E ambos começaram a discutir sobre a História da Farmácia, até que Houaiss sentenciou:

– O que você decidir está feito.

O leitor já deve ter percebido que o homem que adentrara o escritório era Otto Maria Carpeaux. Eu acabara de ver, pela única vez, uma figura quase lendária da cultura brasileira. E não deveria estranhar a cultura enciclopédica de Carpeaux. Afinal, o vienense, nascido com o século (1900), formara-se em Direito, mas com doutorado em Matemática, Física e Química e, em 1925, doutorou-se também em Filosofia e Letras.

UMA VIDA AVENTUROSA E O OPERÁRIO DA CULTURA

*Otto Maria Carpeaux teve uma vida atribulada politicamente antes de chegar ao Brasil. Vivia em sua cidade natal e tinha alto cargo no governo local. Com a anexação (*Anschluss*) da Áustria pela Alemanha nazista, Carpeaux fugiu para a Antuérpia, Bélgica, em 1938. Ali, no mesmo ano, trabalhou como jornalista e publicou o livro* Dos Habsburgos a Hitler. *Já havia ele publicado alguns livros na Áustria, entre os quais* O caminho para Roma, Aventura e vitória do espírito, *em 1934, e* A missão européia da Áustria. Um panorama da política exterior, *em 1935.*

Atuando principalmente no final do segundo e terceiro quartéis do século XX, Carpeaux não apenas trouxe em sua bagagem de exilado toda a vasta cultura humanística européia, mas também se aclimatou e esteve atento à produção literária brasileira. Chegou ao Brasil em 1939, mas demorou a ingressar no meio literário, já que andou pelo Paraná e, depois, por São Paulo. Foi Álvaro Lins, no Rio de Janeiro, quem lhe abriu[2] *as portas da vida*

2 Para que se tenha da biografia cultural de Otto Maria Carpeaux uma idéia mais profunda e abrangente, sugere-se a leitura do vigoroso ensaio que Olavo de Carvalho escreve como introdução aos *Ensaios Reunidos*, Ed. Topbooks, 1999.

cultural brasileira a partir de uma carta de Carpeaux comentando-lhe um artigo.

E aí começa a intensa produção na imprensa e em livros, no plano das idéias e, principalmente, no da crítica literária. Em 1942, publica o livro de ensaios A cinza do Purgatório*, em que estuda longamente autores e as idéias de alguns pensadores, além de escrever ensaios curtos sobre música.*

Nesse mesmo ano, já está integrado no meio intelectual brasileiro, a ponto de dirigir a Biblioteca da Faculdade Nacional de Filosofia. Ainda em 1942, naturaliza-se, latinizando à francesa – Carpeaux – o seu sobrenome de origem (Karpfen). Até o final da vida, em fevereiro de 1978, contribuiu de maneira superlativa para o alargamento de horizontes da cultura e da crítica literária brasileiras.

A bibliografia de Carpeaux é significativamente extensa se levarmos em conta os números de páginas escritas e incluir a História da literatura ocidental *e os inúmeros artigos de imprensa. Carpeaux, em 1955, publica* Pequena bibliografia da literatura brasileira. *Era um ato de ousadia para quem só estava pouco mais de uma década no Brasil e em contato com a literatura do novo país em que passou a viver. Um ano antes de publicar a* História da literatura ocidental*, aparece* Uma nova história da música *(Rio, Zahar, 1958). Mais tarde a bibliografia engordará com volumes como* Livros na mesa *(Rio, Livraria São José),* A literatura alemã *(São Paulo, Cultrix, 1964),* A batalha da América Latina *e* O Brasil no espelho do mundo *(ambos no Rio, pela Editora Civilização Brasileira, 1965). Em 1966, as Edições O Cruzeiro publicam o sétimo e último volume da* História da literatura ocidental. *Em 1977, Carpeaux fez correções e ampliou sua obra enciclopédica e, em 1978, começa a publicação da segunda edição da* História da literatura ocidental*, pela Editorial Alhambra. Depois de vários distúrbios cardíacos e outros problemas de saúde, Carpeaux falece*

em 3 de fevereiro de 1978. Seu último livro é póstumo: Alceu de Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux *(Rio, Graal), publicado no mesmo ano.*

Voltemos ao objeto desta introdução, ou seja, a História da literatura brasileira. *De janeiro de 1942 a novembro de 1945, Carpeaux escreve a* História da literatura ocidental. *O livro, por diversas questões alheias à vontade do autor, predominando a cautela pânica diante do volume de perto de cinco mil laudas datilografas por Dona Helena, mulher do autor. As laudas eram beneditinamente divididas em quatro faces onde ela datilografava em espaço dois o texto principal e as notas em espaço um a fim de que o marido as revisasse. O livro só começa a vir a lume, pelas Edições O Cruzeiro, em 1959. O escritor Herberto Sales, diretor das Edições O Cruzeiro, chamou-a de monumental. Outra edição desta* História da literatura ocidental *foi realizada pela Editorial Alhambra, nos anos 70. A editora Alhambra, preciosidade da indústria livresca, realizou verdadeira proeza ao lançar uma obra de oito volumes, somando cerca de três mil páginas.**

Ao sair do prelo a edição revista pelo autor da História da literatura ocidental, *pela Editorial Alhambra, Carpeaux já havia falecido. Depois de uma vida atribulada, dedicada ao jornalismo e à crítica literária, Carpeaux ingressou na última etapa de sua vida, em 1968, segundo observação de Olavo de Carvalho. Deixa o mestre austríaco a crítica literária e passa a se dedicar a assuntos*

---

* Joaquim Campelo Marques, na 2ª edição da *História da literatura ocidental*, agradece por ordem alfabética *invertida*, a vários amigos que o ajudaram a publicar a obra. Os agradecimentos foram feitos a Walcyr Alves Ribeiro, naquela época balconista de livraria, Victor Cavagnari, Mauro Garcia Correa, Mário Pontes, José Augusto Ribeiro, Jorge Hori, Gilberto Meneses Cortes e Carlos Vilar. O editor da 2ª edição explicou que a inversão da ordem alfabética obedece à decisão de registrar em primeiro lugar o mais humilde dos amigos que o ajudaram, o balconista de livraria, Walcyr, ficando no fim o diretor de banco, Carlos.

de cunho político. Ao final da vida, ficará restrito, para ganhar a vida, a redigir verbetes para enciclopédias.

CULTURA ENCICLOPÉDICA, OU O ÚLTIMO DOS RENASCENTISTAS

Tinha Otto Maria Carpeaux uma cultura dita enciclopédica. Expressão não muito apropriada, pois pode remeter a uma cultura ampla, mas pouco verticalizada. A visão que a maioria tinha sobre a obra de Carpeaux era a de um enciclopedista. Entenda-se que é uma maneira de adjetivar e de elogiar o mestre vienense. Mas também pode ser um rótulo redutor, já que a propensão enciclopédica pressupõe larga abrangência de assuntos e um conceito do mundo colocados nos escaninhos dos verbetes, o que discrepa inteiramente de Carpeaux. A tal visão "enciclopédica" estaria mais para o homem renascentista que dominava várias áreas do conhecimento e fazia uso delas, interconectando-as. Carpeaux era um erudito que, dialeticamente, conseguia unir elementos diversos e apresentá-los ao público. Esta sua História da literatura ocidental, *tanto quanto os seus ensaios, demonstra a capacidade de Carpeaux de fazer ilações, descobrir nexos onde aparentemente não existem e gerar uma síntese provocadora que leva o leitor à reflexão tanto quanto ao conhecimento. A enciclopédia aqui não é a compartimentalização e o dado condensado em pílulas, mas a capacidade de alinhavar conhecimentos, fatos e dados, livros e autores, espírito de época (*Zeitgeist*), a fim de dar ao leitor uma visão global e social do fenômeno.*

Sua metodologia estava imbuída de espírito sociológico, sem esquecer o fundamental elemento estético. É por esta razão que assinala no prefácio do livro: "...em vez de uma coleção de histórias de literaturas, pretendeu-se esboçar a história dos estilos literários, como expressões dos fatores sociais, modificáveis, e das qualidades humanas, permanentes. Os critérios da exposição historiográfica são, portanto, estilísticos e sociológicos".

O Brasil ganhou muitíssimo com o aporte do imigrante culto e sua contribuição para a cultura universal e, em particular, para a brasileira. Gilberto Freyre, entusiasmado com a História da literatura ocidental*, chamou o autor de "um autêntico mestre". Introdutor no Brasil de estudos mais sistemáticos sobre Kafka, Hoffmannsthal, Jacob Burckhardt, Jacobsen e muitíssimos outros, Otto Maria Carpeaux também estudou, entre outros, os nossos José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Cecília Meireles, Aluísio Azevedo, Gonçalves Dias, e, claro, Machado de Assis e tantos outros mais.*

Sua obra é, além do conteúdo, dividida de maneira instigante. No primeiro volume de sua História da Literatura Ocidental*, Carpeaux parte da Antiguidade greco-latina, passa pelas expressões literárias da Idade Média e analisa o Renascimento e a Reforma. No segundo volume, o autor desta obra, que Carlos Drummond chamou "livro-chave essencial: a cada página suscita um problema, desvenda um significado, abre um caminho", faz a exegese do Barroco e do Classicismo no mundo ocidental. Aqui estão analisados a poesia, o teatro, a epopéia e o romance picaresco, entre outros temas e autores, como Cervantes, Góngora, Shakespeare e Molière. Ainda no segundo volume, continua o estudo do neobarroco, o Classicismo racionalista, o pré-romantismo, os enciclopedistas e o que chama de O Último Classicismo (Classicismo Alemão, Alfieri, Chénier, Jane Austen).*

O terceiro tomo refere-se à literatura do Romantismo até nossos dias. Um diversificado e denso estudo sobre as causas sociais e estéticas do Romantismo. Os grandes autores do período foram acuradamente estudados (um elenco incomparável e uma hermenêutica rigorosa). Nele também está incluído o nosso Romantismo com substancial contribuição para entendimento de autores brasileiros como José de Alencar, Castro Alves, Álvares de Azevedo e até mesmo o Machado de Assis da sua primeira fase, cunhada de romântica. Ainda neste terceiro volume estão o Realismo e o Naturalismo e seu espírito

de época. Balzac, Machado, Eça, Tolstoi, Zola, Dostoievski, Melville, Baudelaire, e mais Aluísio Azevedo, Augusto dos Anjos, Graça Aranha e Mário de Andrade, entre tantos autores, aqui são estudados para expressar um período de grande transformação social com o aparecimento do marxismo e das lutas sociais mais politizadas.

O último e quarto volume traz extensa análise sobre a atmosfera intelectual, social e literária do fin du siècle *e o surgimento do Simbolismo e aquilo que o autor chama de "A época do equilíbrio europeu". E, por fim, envereda pelas vanguardas do século XX e faz esboço das tendências contemporâneas. Carpeaux encerra assim sua obra monumental, grandiosa não somente pela extensão e abrangência de autores e estilos de época, mas também pela verticalidade com que analisa e aprofunda cada época, autor e assunto.*

ESTRUTURA E MÉTODO: TEORIA DA LITERATURA E CARPEAUX

O instrumental teórico e analítico de Otto Maria Carpeaux estava comprometido com tudo o que de mais avançado havia de teoria crítica da literatura. Se havia apelo ao recurso hermenêutico, ele o fazia não apenas buscando a pouco cômoda ou equivocada intenção do autor, mas colocando-a no fulcro do tempo e do espaço históricos, como no artigo Pulgas e bruxas[3]*, que é uma preciosidade para se observar a abrangência de instrumental teórico. Nesse artigo, Carpeaux vai apoiar-se não somente na bagagem hermenêutica (Heidegger, Merleau-Ponty e outros), mas na clivagem da sociologia, na citação de Dámaso Alonso, para ingressar no universo da estilística e, mesmo, apoiando-se no* New Criticism.

---

3 O citado artigo está em *Ensaios reunidos (1942-1978)*. Volume I, editado pela Editora Topbooks/UniverCidade Editora, 1999, pp. 722-724. Organização, Introdução e Notas de Olavo de Carvalho.

Também vale citar o que pensava Carpeaux sobre o historicismo e o autor empírico. Diz ele: "O que, da parte do autor, entra na obra, não é a situação real, mas só a emoção, nascida da situação. Nasce uma obra de arte se o autor chega a transformar a emoção em símbolo; se não, ele só consegue uma alegoria. A alegoria é compreensível ao raciocínio do leitor, sem sugerir a emoção, essa emoção simbólica, a que Croce chama o 'lirismo' da obra. A forma desse lirismo é o símbolo. O símbolo fala-nos, não ao nosso intelecto, mas a toda a nossa personalidade. O símbolo exprime o que nós outros sentíamos também sem poder exprimir. A expressão simbólica é o privilégio do poeta. Tanto mais durável é a sua obra quanto mais universal é o símbolo. Há símbolos que refletem a situação humana inteira."[4]

Certeira e frutificante a observação de Carpeaux na sua introdução à História da literatura ocidental*: o fato literário não se desvincula do histórico e o fato histórico não pode ser separado do estético. Tratando de um discípulo de I. Richards, que Carpeaux admira, lembra que o "sentido ideológico só [existe] através da análise dos elementos literários, da análise estilística". Não se pode, afirma, desvincular a análise ideológica do "fator individual". Ressalta o perigo de, privilegiando a história das idéias, deixar de lado a expressão estética que é, em último caso, o elemento fundamental da expressão literária. Admirador de Hegel, Dilthey e Weber, Carpeaux tem consciência de que "a experiência vital e a expressão poética" devem andar juntas. E ainda acrescenta: "...como expressão total da natureza humana é que a literatura aparece no mundo e nessa função é que não pode ser substituída por coisa alguma. Mas cumpre distinguir a origem individual das obras, e por outro lado a*

4 Idem, p.121. O artigo leva o nome de "Ensaio de análise em profundidade" e trata de *A história maravilhosa de Pedro Schlemihl,* de Chamisso.

relação histórica, supra-individual, entre as obras. Aquela é o objeto da crítica literária; esta é o objeto da história da literatura e só se pode basear em critérios estilísticos ou sociológicos."

O verdadeiro campo da teoria literária, contudo, em que Carpeaux era mais Carpeaux, seu mais eficaz método era a inteligência como instrumental, a erudição como pano-de-fundo, e a especificidade do fenômeno literário.

Observemos, por exemplo, a análise que Carpeaux faz dos dramaturgos norte-americanos modernos. O crítico parte das grandes tradições do pensamento norte-americano: o empirismo, o pragmatismo e o puritanismo. A partir desse conjunto de idéias, Carpeaux explica alguns comportamentos dos dramaturgos como O'Neill e Arthur Miller, este com o seu A morte do caixeiro-viajante. *O empirismo gerou um fatalismo existente na obra de um Faulkner, com sua "perversão diabólica" do predestinacionismo. "O fatalismo absoluto exclui a tragédia", sentencia Carpeaux com seu singular final de alguns dos seus parágrafos. O pragmatismo "considera o mundo como obra a ser realizada pelo homem. É uma filosofia otimista." E é ela que vai gerar o teatro leve e comercial: "o mundo é nossa tarefa e a vida recompensa o esforço". Por fim, a grande tradição ético-religiosa, a herança do puritanismo. É o conflito entre os instintos e a norma. Sobre Arthur Miller afirma, agora aprofundando-se no caráter estético: "Sua visão heróica da vida trivial dos humildes tem algo do 'teatro épico' de Brecht; a construção das peças é deliberadamente não-dramática; e usa todos os recursos do expressionismo para tornar 'irreal', visionária, a realidade. Suas peças têm força de parábolas morais. Mas essa moral é a do valor maior do sucesso espiritual em comparação com o sucesso material."*

Carpeaux só não introjetara o estruturalismo que chegou a conhecer. E temos duas razões para isso. A primeira é que a escola de Roland Barthes, Lévi-Strauss, Todorov, Kristeva e outros che-

gava ao Brasil de forma truncada, reduzida por vezes a gráficos e análises mecanicistas, reproduzidas em terra brasileira de maneira estéril e esterilizante. A leitura apressada e mal feita dos franceses criou uma reação equivocada, a mesma que foi usada contra os teóricos do início do século XX como foi o caso dos formalistas russos: o apriorismo kantiano. *Curioso o fato de quase os mesmos estruturalistas estarem na lista daqueles que pela prática quase o negaram, ou seja, aqueles engajados no pós-estruturalismo, muito mais autoral. Se antes desconheciam "a mão que escrevia", Derrida e Barthes reabilitam agora (entre outros que enveredaram pela psicanálise, como Kristeva) as formas de pensar e buscam autoria genuína e generosa. E é interessante observar como teóricos de esquerda da teoria da literatura como Fredric Jameson inclui e discute pressupostos de um dos mais "estruturalistas" entre os estruturalistas como foi Greimas. E outro teórico neomarxista, também da teoria da literatura, como Terry Eagleton, busque pontos positivos na tentativa dos estruturalistas em buscar na estrutura oculta um pensamento produtivo. Mas, talvez o motivo principal, em relação a Carpeaux, tenha sido seu cansaço da atividade de crítico literário, sua depressão e seu engajamento na luta política que passou, a partir de 1968, a exigir dele suas maiores atenções e esforços críticos.*

Numa entrevista à revista de literatura José*, em 1976, dada a Luís Costa Lima e Sabastião Uchoa Leite, Carpeaux advoga uma crítica literária que prima pela precisão. Refere-se ele a sua formação no campo científico como principal causa da ojeriza a uma crítica que ele não chama de "impressionista", mas que pode se supor poética. Indagado sobre se se comparava menos a um crítico político como Sartre que a um crítico-poeta como Octavio Paz, Carpeaux reage e diz: "acho mesmo que, no caso, poético pode significar imprecisão e meu esforço sempre foi o de evitar a imprecisão". Quanto à* História da literatura ocidental*, na mesma entrevista,*

Carpeaux reafirma, além da declaração explícita de seu método de análise feita no prefácio, que aquilo que o fascina e o move é "a relação entre as obras de uma e outra tendência. Não é um interesse psicológico, mas ideológico. As correntes em conflito." E ainda aproveita para alfinetar: "É isso que não existe no Brasil no momento." E mostra um caráter muito específico ao analisar as obras e os autores. Busca a heterodoxia mesmo nos ortodoxos. Uma visão nova ou inovadora, um aspecto ainda não apresentado ou um ponto de vista pouco tradicional. É sobre essa base sólida da originalidade, da não repetição de cânones ou visões estandardizadas que Carpeaux constrói sua catedral analítica de literatura universal. Indagado, por exemplo, sobre sua análise de Baudelaire que não era feita sobre o "lado ocultista" do poeta, Carpeaux observa que preferia escrever sobre a liberdade em Baudelaire, ou seja, um prisma ainda não apresentado sobre o poeta maldito.

A CONTRIBUIÇÃO À CULTURA BRASILEIRA

Sobre a avaliação que seus contemporâneos tiveram a respeito de Carpeaux, Olavo de Carvalho, na introdução aos Ensaios reunidos*, que ele organizou com sensibilidade crítica e pesquisa exaustiva, observa que, mesmo Franklin de Oliveira, "ele próprio um gênio da crítica literária e musical, [...] errou de escala". Franklin fazia o balanço, num artigo de jornal, em 1978, sobre a contribuição do mestre austríaco para a cultura brasileira.*[5] *O maranhense assinala a incorporação ao "nosso acervo mental" da* Geistewissenschaft *(a ciência de Dilthey, de Riegl, de Dvorak, de Max Weber, de Croce, de Huizinga). Mesmo reconhecendo a importância do articulista e demonstrando admiração por ele, Olavo de Carvalho registra:*

---

5 Idem, p. 50.

"Essa avaliação resulta em equiparar o velho Carpeaux ao tipo clássico brasileiro do importador cultural, representante comercial que redistribui no mercado local as novas idéias trazidas da Europa. Mas como poderia o autor da História da literatura ocidental *ser um distribuidor das* Geistewissenschaft *se, no seu país de origem, este estilo de pensar jamais conseguiu produzir nada que se comparasse a essa obra monumental, detendo-se no nível de brilhantes estudos parciais sobre as produções do Espírito no Ocidente, sem jamais elevar-se a uma visão de conjunto? Carpeaux, é verdade, trabalha sobre a base lançada por Dilthey e Weber. Também é verdade que nada lhes acrescenta no que diz respeito à teoria, aos esquemas conceituais, não sendo, de vocação, um teórico, e sim um historiador e crítico. Mas o que ele realiza no campo da historiografia literária vai além das ambições mais ousadas da escola em que aprendeu. A* História da literatura ocidental *não é só uma contribuição da* Geistewissenschaft *à cultura brasileira: é uma portentosa contribuição brasileira à* Geistewissenschaft.*"*

Vale a observação que Carpeaux faz sobre Johann Gottfried Herder, alemão da segunda metade do século XVIII que, para o autor de História da literatura ocidental *é um dos precursores da historiografia literária. Afirma ele na introdução: "O registro dos livros é substituído pela história das obras e das idéias. Mas Herder não cria apenas indivíduos; também cria, por assim dizer, indivíduos coletivos." É de fundamental importância essa descrição que Carpeaux faz de Herder, porque ela é uma das descrições que podem se ajustar também ao próprio Carpeaux. Um homem preocupado não somente com o fato literário em si, que por si só já é critério substancial, como em Antônio Cândido, que privilegia o estético antes de tudo, mas sabe que a obra não está solta no horizonte do provável, mas incrustado no terço da História. E Carpeaux, ainda escrevendo sobre Herder: "*As Idéias para a Filosofia da História da Humanidade *(1784/1791), de Herder, não são uma história*

literária; mas uma obra cheia de sugestões, duas das quais particularmente importantes: a de que existe uma relação íntima entre a estrutura das línguas e a índole das literaturas; e outra, segundo a qual o mesmo princípio filosófico informa a história política, religiosa, econômica e literária." Carpeaux não repete Herder, mas o atualiza, já instrumentalizado por outras visões críticas, mas não deixa de ser curioso o comentário, excetuando o fato de as estruturas da língua criarem um determinismo literário, de que as obras vicejam em território da sua contemporaneidade, em tudo o que essa afirmação expande e representa.

Um dado interessante se observa na obra de Carpeaux: o do estilista. Não apenas o crítico seco e didático, mas o pensador que sabe escrever e apresenta de maneira simples, mas bem elaborada, uma idéia, um conceito, uma digressão. Carpeaux é mestre no estilo. Escreve com delicadeza e sensibilidade, tem noção da forma escrita e de que um trabalho de crítica, mesmo histórica, não deve ser maçante. E, mesmo sendo erudito, Carpeaux tinha o instinto do fabricante de palavras e, de forma harmoniosa, encanta-nos com sua dialética paradoxalmente tensa e suave.

Outro dado importante na performance de Carpeaux é seu caráter irônico ao formular questões estéticas de juízo ou teóricas e mesmo no plano das idéias, discutindo filósofos e outros tipos de pensadores. Uma ironia fina, refinada, delicada, que não é sarcasmo, não é o humour *inglês dos escritores moralistas, mas uma ironia, certamente européia, e que muitas vezes não era percebida de imediato. Ora, a ironia pressupõe que o interlocutor participe do mesmo repertório do emissor da ironia. Logo, caso o leitor de Carpeaux não tivesse o mesmo conhecimento ou não estivesse aparelhado para perceber a ironia, ela se perdia como pérola dada aos porcos. Uma ironia que podia se apresentar como uma frase curta no final de parágrafo, de artigos e de seus ensaios ou vir embutida num pensamento digressivo e em espiral que resul-*

tava numa hipótese irônica. A ironia, diriam alguns, não deveria participar de uma obra de cunho didático. Mas Carpeaux não é didático no sentido mais rasteiro do termo: divulgação ordinária, sistematização precária, diluições desnecessárias, enquadramentos forçados e reducionismos para facilitar o curto alcance de certos leitores. A ironia em Carpeaux fazia parte desse estilo dialético e, ao mesmo tempo, dava leveza ao texto, grandeza ao raciocínio e acentuava o bem-escrever que deveria ser obrigação de todo autor de texto, não necessariamente ficcionista.

CARPEAUX: O TUPINIQUIM VIENENSE

Ao chegar ao Brasil e começar a produzir em português, Carpeaux vai apresentar um comportamento muito singular: é a visão de um europeu sobre a cultura brasileira, não a cultura brasileira vista de fora, mas do interior do fenômeno. Aí é que está o fato curioso, pois Carpeaux não é um brasilianista; trata-se de um intelectual de formação européia que entra em contacto com uma nova realidade cultural e literária e, ao fundir as duas culturas, apresenta a síntese que muitos outros críticos brasileiros não tinham. Essa afirmação não diminui o mérito de inúmeros de nossos críticos, muitos dos quais admirados por Carpeaux e companheiros de viagem do mestre austríaco. O que se quer dizer é que há um deslocamento produtivo que serve a uma visão diferenciada e que pode ofertar ao leitor brasileiro uma história da literatura ampla, de novo ângulo, de perspectiva enriquecedora.

Uma das críticas feitas a Carpeaux seria a de que ele não havia entendido a literatura brasileira, o que não corresponde à realidade. Basta ver os inúmeros artigos sobre a literatura brasileira e o apreço que os jovens escritores da Geração de 30 tinham em relação a ele. Carpeaux escrevia sempre sobre os brasileiros e guardava com carinho as primeiras edições das obras de Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo de Almeida e muitos outros mais. Inclusive entrando já na geração subseqüente, a de

Adonias Filho, Herberto Sales e Josué Montelo. Se Carpeaux, por algum descuido, ou mesmo juízo de valor, tenha cometido uma ou outra injustiça, não se deve ao fato de ser austríaco naturalizado brasileiro. Muitos brasileiros, ditos brasileiríssimos, de norte a sul deste país, também cometeram equívocos avaliativos. Muitos deles ainda militam na crítica literária e fazem de conta que nada aconteceu. O valor, por exemplo, de um João Cabral não foi logo percebido por Carpeaux. Mas também não foi entendido por muitíssimos outros ditos críticos brasileiros.

Quanto à literatura brasileira, vale lembrar que Carpeaux trouxe outro ponto de vista, muitas vezes relegado a plano secundário ou não lembrado pela crítica brasileira. Se fora chamado para colaborar no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, pelo brasileiríssimo Antônio Cândido, crítico rigoroso, marxista aberto às experimentações e à vanguarda, com o mesmo critério de estesia na avaliação inicial da obra de arte, é porque Carpeaux respondia e correspondia à expectativa de um *scholar* tão engajado como o próprio Cândido.

E mais: Carpeaux não se recusava a participar da luta literária, de escrever sobre autores contemporâneos seus, no calor dos debates e da perspectiva acanhada que a contemporaneidade favorece. Nada mais cruel do que o crítico do momento, pois não tem o distanciamento histórico necessário para avaliar o conjunto de forma isenta. Carpeaux nunca se negou a comentar, analisar, estudar livros de pensadores e de ficcionistas e poetas brasileiros ou internacionais que estavam aparecendo. Era ao mesmo tempo esta espécie rara de encontrar: o crítico literário no fragor da luta e o historiador criterioso e, concomitantemente, universal e particular no estudo do fenômeno literário.

Outro dado a se colocar na coluna dos créditos de Carpeaux corresponde a seu caráter pedagógico. Pedagógico não no sentido restrito de magistério, mas o do amplo espectro do críti-

co que, ao informar, também está formando o leitor. Carpeaux teve o mérito de, com jeito e estilo saboroso, ir retirando do leitor comum alguns preconceitos e redirecionando a crítica para as expressões mais modernas. Criticava o biografismo pelo biografismo, o abuso da "falácia da intenção do autor" da hermenêutica mais estreita, introduziu elementos do close reading *da Nova Crítica e assim foi despojando os interessados em literatura dos adereços que nada acrescentavam ao entendimento da obra do autor. Num artigo precioso sobre Machado de Assis, elogia um dos críticos mais respeitados do bruxo do Cosme Velho, Eugênio Gomes, que soube entender as influências do escritor, mas não exagerou. "Já tive oportunidade para elogiar devidamente os estudos do Sr. Eugênio Gomes; foi ele que nos libertou das afirmações vagas. Nunca escreve sem ter verificado os fatos. Mas começou, desde então, a caça de 'influências de Machado de Assis' (eu também já pequei a respeito), das quais até agora se verificaram as seguintes: Balzac, Cervantes, Dickens, Fielding, Flaubert, Garret, Gogol, E.T.A. Hoffmann, Hugo, La Fontaine, Lamb, Leopardi, Xavier de Maistre, Mérimée, Montaigne, Pascal, Schopenhauer, Shakespeare, Smollet, Stendhal, Sterne, Swift, Thackeray. É muito. É demais." Junto com Afrânio Coutinho, que se tomou a tarefa de renovar a crítica brasileira, não somente através de artigos sistemáticos na imprensa sobre a Nova Crítica, mas também em seu magistério, e até mesmo na direção da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Carpeaux fez do jornalismo um espaço também da correção de rumos da crítica brasileira.*

Quanto ao aspecto pedagógico, vale dizer que grandes nomes da cultura brasileira freqüentavam as páginas de Carpeaux e, junto com outros autores, e alguns mesmo seguindo uma carreira acadêmica como Alfredo Bosi, puderam fazer da leitura dos artigos de Carpeaux um vademecum *da literatura. São vários os testemunhos daqueles que acompanharam pelos jornais o pensamento político e literário do*

austríaco. Sem nunca ter ocupado uma cátedra no Brasil, Carpeaux talvez tenha sido um dos professores mais influentes na cultura e na academia brasileiras. Embora não se desse esse crédito e acreditasse que fazia apenas jornalismo, Carpeaux na verdade estava ajudando o pensamento crítico brasileiro a ser construído. Sua declaração de que a intelligentsia *brasileira nada devia à européia (revista* José*) não era apenas uma forma de mostrar simpatia pelo país que o acolhera, mas também uma forma de reconhecer que se sentia à vontade entre seus pares políticos e críticos literários.*

Mais um fato que conta a favor de Carpeaux é a sua permanência no Brasil, após o final da Segunda Guerra Mundial. Carpeaux poderia muito bem retomar o elo rompido com a Europa e ter feito carreira muito mais internacional e de êxito do que a que fez no Brasil. Um país periférico, que dava os primeiros passos rumo à independência cultural – embora alguns julguem não haver chegado até agora –, e que ainda, no meio cultural, estava povoado de intrigas e resistências aos câmbios mais radicais. Incapaz de produzir uma filosofia de cunho próprio – e não somente discutir os filósofos, pensadores e teóricos europeus –, assim como não criou nenhuma escola autônoma de crítica literária, o Brasil mais prejudicava a inteligência que ajudava a vicejar o pensamento amplo de Carpeaux.

O Brasil lucrou mais com a permanência de Carpeaux aqui do que Carpeaux propriamente usufruiu o ambiente um tanto refratário à discussão de idéias originais e próprias. Mas a História não se constrói no verbo no tempo condicional. Ainda que há de se reconhecer que muitos aqui passaram, principalmente por São Paulo, e regressaram à Europa e produziram sua obra. Caso, entre muitíssimos outros, de um Lévi-Strauss. Carpeaux teve que suportar o exercício do jornalismo e as direções de bibliotecas e, mais tarde, a redação de verbetes de enciclopédia para sobreviver. Não lhe veio cátedra nem ele mesmo a pleiteou. O meio cultural brasileiro talvez possa ter ames-

quinhado uma trajetória que, na Europa, poderia ter sido exuberante. O certo é que nosso Carpeaux, com toda a sua bagagem européia, sempre atualizada, mas não convivendo com as maiores inteligências do seu tempo na Europa, fez a opção da terra brasileira.

Por fim, registre-se que esta é uma obra indispensável não apenas para os interessados em literatura, mas também para aqueles que querem entender a sociedade através do tempo e da sua expressão literária. Uma coleção que é mais do que uma coletânea de autores em seu tempo: este livro é um magnífico painel do esforço humano para eleger o humanismo como experiência de vida e exemplo de dignidade do homem.

*

. . . .

O artigo sobre os prefácios

A seguir o leitor encontrará uma peça interessante de Carpeaux, que mostra sua versatilidade, a capacidade de retenção informativa e a habilidade para trabalhar com material inusitado. Trata-se do prefácio dos prefácios que serviu de introdução para o livro Reflexo e realidade, publicado postumamente pela editora Fontana.

É uma peça que mostra mais uma vez a perspicácia de Carpeaux e serve para ironicamente prefaciar sua própria obra. Uma peça literária que não poderia ser deixada de fora pelo caráter paródico e mais uma vez reafirmar o caráter de cultura abrangente e profunda do mestre carioca-vienense.

O Editor

Estava escrevendo um trabalho encomendado por uma casa editora, quando o amigo me chamou com urgência: "Preciso já, já, do artigo para o próximo Suplemento Literário". "É verdade, meu amigo, estou devendo o artigo, mas infelizmente não me lembro absolutamente de nenhum assunto e este trabalho aqui me ocupa muito". "Não se lembra de nenhum assunto? E que está escrevendo?" "Um prefácio. "Então, escreva um artigo sobre Prefácios".

Verifiquei que se trata de assunto totalmente inédito. Verifiquei que não existe no mundo livro nenhum sobre esse tema. Não há fontes nem referências. Os prefácios nem sequer

têm verbete nas enciclopédias de termos literários. Como vou escrever sobre isso? As enciclopédias comuns, Britannica, Larousse, Treccani, Brockhaus, também estão caladas a respeito.

Só a espanhola, a Espasa-Calpe, tem várias páginas sobre a Praefatio, que faz parte da missa católica; e continua, depois, dizendo que prefácios também se chamam as páginas introdutórias que autores ilustres escrevem para recomendar ao público os livros de confrades ainda não famosos, e que isso se faz, muitas vezes, por mera gentileza ou por camaradagem, o que seria um deplorável caso de corrupção literária.

São expressões muito fortes. E injustas. Prefácio feito por complacência também é aquele que Théophile Gautier, então poeta famoso, escreveu para introduzir *Les Fleurs du Mal*, do poeta então ainda não famoso Charles Baudelaire; prefácio enorme, elogioso, mas incompreensivo, responsável por muitos equívocos posteriores em torno do livro e do seu autor, mas que teve o mérito de garantir a sobrevivência do volume até o momento em que Baudelaire foi reconhecido como um dos maiores poetas de todos os tempos, numa época em que seu prefaciador ex-famoso já estava condenado a integrar, com uma outra peça, as antologias da defunta poesia parnasiana. O verdadeiro prefácio das Fleurs du Mal é aquele que o próprio Baudelaire escreveu, em versos: Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...

Os prefácios como se vê, também têm seus destinos. Mas ainda não têm seu artigo. Será possível que ninguém jamais haja dito nada de aproveitável sobre esse duvidoso gênero literário? Abro, desesperado, o *Dicionário de Citações*, de Mencken, e – heureka! – ali está. Pelo menos em língua inglesa manifestaram opiniões sobre o prefácio o bispo Edward Copleston, que tinha por volta de 1800 fama de estilista finamente irônico, e Oliver Wen-

dell Holmes, não o justamente célebre juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos, mas seu pai, médico, erudito e poeta espirituoso que, no século XIX, passava por um dos grandes *wits* americanos. Os conselhos tidos irônicos dos bispo Copleston, com o autor jovem de uma obra científica deveria prefaciar seu próprio livro, não têm nada de irônico: o autor deveria começar resumindo os trabalhos dos eruditos anteriores sobre o mesmo assunto; explicar e justificar suas teses divergentes; agradecer a quem o ajudou, etc., etc., em suma: é o esboço de um prefácio comum, como foi mil vezes escrito, bastante razoável e inteiramente óbvio.

A humildade que o bispo Copleston recomenda ao jovem autor também pode ter outros motivos. *Ces Messieurs de Port-Royal* escreveram para a edição póstuma das Pensées de Pascal um prefácio que abranda as supostas audácias do autor, como querendo pedir desculpas. O prefácio do abbé Prévost para o romance de *Manon Lescaut* e o de Laclos para as *Liaisons Dangereuses* têm evidentemente o fim de alegar motivos moralizantes para que os leitores moralistas e o censor não se assustem com a paixão criminosa que Manon inspira ao Chevalier Des Grieux, e com as intrigas diabólico-eróticas de madame de Merteuil e do viscomte de Valmont. E todos os elogios que John Heming e Henry Condell, atores do Globe Theatre de Londres, dedicaram ao seu falecido confrade, ao editar-lhe, em 1623, as obras completas, não escondem a dúvida dos prefaciadores quanto à capacidade de um mero play-wright de sobreviver, fosse mesmo um Shakespeare.

Eis as lembranças facilmente evocáveis que a chamada ironia do bispo Copleston poderia inspirar a qualquer um dos seus leitores. Difícil é, porém, o que Oliver Wendell Holmes dizia em 1867 numa conferência na Universidade de Harvard: “Três grandes prefácios desafiam a admiração dos eruditos: o de

Calvino para suas *Institutiones Christianae*, o de De Thou para sua História, e o de Casaubonus para sua edição de Políbio." E fiquei boquiaberto, entregue a muitas horas de dor de cabeça.

Casaubonus não é evidentemente o personagem homônimo de *Middlemarch* (o grande romance de George Eliot precisa ser urgentemente relido, é uma obra-prima para todos os tempos). O Casaubonus de Holmes é o eruditíssimo filólogo e teólogo genebrino que viveu na Inglaterra no começo do século XVII e foi sepultado na Westminster Abbey. Deve ter sido um grande homem e sua edição de Políbio não existe nas bibliotecas deste continente e tenho que desistir do prazer de juntar minha admiração à dos últimos três séculos.

O prefácio (1604) da Historia sui temporis, de De Thou, é acessível. Não é nada de extraordinário. O velho Holmes, que o admirava tanto, não parece ter conhecido outra introdução de uma obra histórica, a da Storia d'Italia, de Guicciardini, que De Sanctis chamou a "obra mais formidável saída de mente italiana". É exagero. Mas admirável é esse resumo breve e claríssimo da situação política da Itália em 1494, modelo insuperável de esclarecimento de um problema confuso e introdução até hoje insuperada para o estudo da grande política européia.

Enfim, as *Institutiones Christianae* de Calvino, o livro fundamental do protestantismo calvinista, têm como prefácio uma dedicatória ao rei François I da França, monarca catolicíssimo e intolerante, carta respeitosa mas pungente. É o primeiro exemplo de prefácio-desafio, o primeiro mas não maior. Mais pungente é o prefácio de Molière para Tartuffe, em que compara sua comédia tão censurada pelos hipócritas com outra peça, muito mais irreligiosa, mas não censurada por ninguém, e conclui:

"Eles admitem que se representem nos teatros piadas contra o Céu, mas não admitem que eles próprios sejam representados no palco." Desde então temos tido os prefácios das comédias de Shaw, desafios tão brilhantes que sobreviverão provavelmente às próprias comédias.

O mais famoso prefácio-desafio, é, porém, o do Dr. Samuel Johnson para seu Dicionário de 1755. Todo mundo esperava dedicatória dessa obra a Lorde Chesterfield, o grande mecenas, do qual ninguém sabia que tinha tratado de lacaio o erudito lexicógrafo. Em vez da dedicatória escreveu Johnson um prefácio em que descreveu, de maneira emocionante, sua pobreza, suas atribulações, e declarou não dever nada ao Lorde e aos grandes, nem sequer uma dedicatória. Esse prefácio é um documento histórico. É de 1755. Significa o fim da época em que os literatos viviam da ajuda dos grandes senhores. É o começo da era burguesa: em vez dos grandes senhores, o grande público. É quase contemporâneo do *Discours Préliminaire de L'Encyclopédie* (1751), de D'Alembert: em sereno estilo acadêmico, uma declaração de guerra ao mundo antigo. Existem prefácios que rompem com o passado e anunciam o futuro. O mais famoso exemplo é o prefácio de *Cromwell* de Hugo, o manifesto do Romantismo: começa com ele um novo capítulo da literatura francesa.

Um documento desses tem a pretensão de ser julgado, também, como peça de crítica literária. Com efeito: ninguém lê hoje o prefácio de *Cromwell*, do qual só trechos figuram nas antologias para uso didático; mas a releitura poderia surpreender, pois certos conceitos formulados em 1830 por Hugo reencontram-se nos manifestos do Surrealismo. O prefácio-crítica é, aliás, uma tradição na literatura francesa. Os prefácios de Corneille

e de Racine às suas tragédias prestam contas sobre as fontes usadas e sobre certos desvios da verdade histórica, impostos pelas regras da dramaturgia (ainda Henry James aproveitará reedições dos seus romances para, em *Critical Prefaces*, expor sua teoria da técnica novelística). Voltaire, porém, escreve prefácios das suas tragédias para analisar e criticar as peças de outros dramaturgos, de Maffei e sobretudo de Shakespeare, que recebeu desse modo o bilhete de ingresso para a literatura francesa. Num outro caso, muito mais recente, o prefácio também foi escrito para arranjar ao livro prefaciado o ingresso, desta vez, nas livrarias. Quem diz crítico diz juiz e, realmente, o prefácio do *Ulysses* de Joyce foi escrito por Mr Judge John M. Woolsey, do U.S. District Court, Southern District of New York, cuja sentença, datada de 6 de dezembro de 1933, figura como prefácio das primeiras edições públicas da obra para livrá-la da tacha de obscenidade e garanti-la contra a apreensão pela polícia.

Enfim, um prefácio é capaz de tornar-se mais comprido que o livro prefaciado e conquistar autonomia como volume: assim *Saint-Genet, Comédien et Martyr*, de Sartre, que é o primeiro e mais grosso volume das Obras Completas de Jean Genet.

Nesta altura estou percebendo que o prefácio já alcançou foros de gênero literário independente. Não importa se aparece no princípio ou no fim do volume que acompanha. Os prefácios de Max Brod às edições póstumas dos romances de Kafka – e, diga-se o que se queira dizer, ainda são indispensáveis – são epílogos. Epílogo, volume X da Obra, é o prefácio do *Study of History,* de Toynbee, em que o autor, conforme o velho costume, agradece aos que o inspiraram (esquecendo, nesse volume, o nome de Spengler). A independência do gênero "prefácio" verifica-se sobretudo na literatura espanhola.

A literatura espanhola possui o mais original de todos os prefácios, o do romance *Niebla*, de Unamuno, assinado por Victor Goti, um dos personagens do romance, com réplica assinada pelo próprio Unamuno. Também possui a literatura espanhola o mais surpreendente de todos os prefácios, pois a edição argentina de *La Colmena*, do falangista Camilo José Cela, foi elogiosamente prefaciada pelo republicano exilado Artur Barea.

O prefácio espanhol tem longa história. No *siglo de oro*, no século XVII, quase todos os autores dirigem-se no prefácio *al lector* fazendo-lhe confissões, pedindo clemência e apoio. Às vezes são dedicatórias e então se pede, mais ou menos francamente, dinheiro a um grande senhor, amigo das letras. A mais irresistível dessas dedicatórias é a dirigida ao conde de Lemos, o pefácio de *Persiles y Segismunda,* que Cervantes, já doente, redigiu quatro dias antes de morrer. Outros prefácios que já mencionamos encontram-se no fim do volume, este está no fim da vida, conscientemente, citando os versos do velho romance:

"Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte..."

Existem prefácios-justificativas, prefácios-pedidos de desculpa, prefácios-desafios, prefácios-manifestos, prefácios-críticas, prefácios-sentenças. O prefácio é prólogo e pode ser epílogo e, como no caso de Cervantes, epitáfio. Também é epílogo esta longa frase precedente, pois estou percebendo que o artigo sobre os prefácios está pronto.

Dois textos da 1ª edição, cancelados pelo Autor e inexistentes na 2ª edição

Os textos a seguir, o primeiro deles intitulado "História do Humanismo e das Renascenças", constituía o Capítulo III da Parte I, Volume I, da 1ª edição (O Cruzeiro) da História da Literatura Ocidental, *que Otto Maria Carpeaux não quis reproduzir na 2ª edição (Alhambra); o segundo é o final do Capítulo IV da Parte VII, Volume IV da 1ª edição, também cancelado pelas mesmas razões. Mas o autor não o renegou. Ao justificar esses cancelamentos, disse-me Carpeaux considerá-los "fora da sistemática da obra"; eram comentários gerais, críticos, que até deveria reproduzi-los em um futuro livro. Entre seus projetos estava uma História da Filosofia.*

Pela sua importância, são aqui reproduzidos, ampliando-se a visão desta História da Literatura Ocidental, *pois o espírito deles casa-se perfeitamente com as idéias de que trata este livro através das idades e escolas literárias.*

O Editor

. . . .

Capítulo III

HISTÓRIA DO HUMANISMO E DAS RENASCENÇAS

What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her?"

SÃO as palavras de Hamlet, quando se admira da emoção do ator ao lamentar a rainha Hécuba. A rainha morreu há não sabemos bem quantos mil anos; e nós ainda deveríamos chorar por ela? Hamlet tem as suas próprias preocupações, atuais e reais; as histórias antigas podem-lhe servir, quando muito, de alegorias, aliás, dispensáveis, para representação poética dos seus pensamentos. Mas chorar? O homem que o fizesse seria um hipócrita, um mestre-escola que desejasse afastar os alunos das suas futuras tarefas vitais, ou um artista frio, técnico de versos e emoções artificiais. Hamlet tem outras preocupações. Todos nós vivemos a nossa própria vida. Quem chorará por Hécuba?

A pergunta de Hamlet indica, com maior precisão, a atitude do homem moderno em face da Antiguidade e dos seus monumentos literários. Meditando-se, porém o caso, Hécuba revela-se como símbolo de significação muito maior: não é apenas uma rainha da Antiguidade mais remota, mas símbolo do passado interno. Assim como as angústias e esperanças da nossa vida atual não nos permitem chorar pelos gregos e romanos, assim está longe de nós a fé dos monges medievais; não temos nada em comum com os artifícios artísticos da Renascença e com as fúrias

religiosas da Reforma, com os místicos barrocos e os marqueses do Rococó – e será muito o que nos liga aos sonhos dos românticos e à ciência antiquada de nossos avós? O que é posto em dúvida pela pergunta de Hamlet, não é a Antiguidade apenas; é o passado inteiro.

Trata-se de algo mais do que na famosa "Querelle des Anciens et des Modernes", sobre a pretensa superioridade dos autores antigos ou dos modernos. Esta discurssão revive sempre que se trata da conservação ou abolição do ensino das línguas clássicas na escola secundária. Mas as vitórias efêmeras deste ou daquele partido, nessa guerra pedagógica, não acertam o centro do problema. Não adiantam as comparações absurdas entre Platão e Kant, Homero e Shakespeare, Píndaro o Victor Hugo; as relações quantitativas não resolvem o caso. O que é o "futurismo" anti-humanístico pretende demonstrar é a diferença qualitativa, essencial, entre nós e os homens do passado, entre as nossas expressões e as expressões deles. Hécuba não é capaz de arrancar-nos uma lágrima. Esse "futurismo" nega não apenas o caráter do presente e do futuro, mas continuações do passado, conceito com o qual, no entanto, passadistas e dialéticos concordam; mas nega também, com a continuidade da história, a igualdade essencial dos homens de todos os tempos; e nega ainda, com a unidade da história, a unidade da nova civilização. Para o futurista anti-humanista a expressão "civilização ocidental" não teria sentido atual. E "futurista" assim existem em maior número do que o punhado de barulheiros italianos e os seus adeptos internacionais, já quase esquecidos. Sem grande exagero, pode-se afirmar que assim pensam os cientistas e os engenheiros, os médicos e os homens de negócios, os banqueiros e os secretários de sindicatos, os socialistas e os fascistas; enfim, a grande maioria. Apenas, nem todos têm a coragem de confessá-lo.

Também é preciso coragem para confessar que as obras literárias do passado são realmente, até certo ponto, estranhas para nós. Para ler Homero é necessário o conhecimento perfeito de um dialeto obsoleto já na Antiguidade, de uma língua morta, é necessário ter o hábito de sentir uma métrica que tem hoje outro ritmo, a capacidade de entender o sentido autêntico de uma linguagem metafórica, gasta pelo uso milenar, e, enfim, a "suspension of disbelief" em face de um mundo de imaginação mitológica sem ponto de referencia em nosso mundo. Aplica-se o mesmo raciocínio ao inglês arcaico de Chaucer, às convicções

feudocatólicas da literatura espanhola do "Siglo de Oro", às expressões meio arcaizantes, meio barrocas, do "Siècle d'Or" francês. Os "séculos de ouro" ficam mais longe de nós do que o número dos anos decorridos de então até nossos dias, pode indicar; e o "século de prata", o classicismo inglês do século XVIII, não está mais perto. Muitos observadores fixarão com a Revolução Francesa o começo da época moderna; mas a Revolução, anunciada e antecipada por escritores notáveis, não produziu, diretamente, literatura alguma, nem sequer na própria França, e foi seguida imediatamente pelo romantismo, literatura medievalista, passadista, a mais "antimoderna" de todas. Não tem sentido insistir na pergunta: quando acaba a "literatura morta" ou quando começa a "literatura viva"? Presente e passado encontram-se tão indissoluvelmente ligados – seja em relação unilinear, seja em relação dialética – que a nossa civilização não existe, em nenhum ponto da evolução histórica, sem encerrar todo o seu passado; é mister perguntar quando o passado principia.

Como tantas outras questões históricas, esta também fica obscurecida pela retórica. Os últimos oradores profissionais da Antiguidade, mestres-escolas dedicados ao ensino literário dos filhos de latifundiários e funcionários abastados, encheram os exercícios escolares de uma emoção sincera quando viram desaparecer, pouco a pouco, a sua freguesia. Os últimos pagãos não observaram bem o processo de humanização gradual do cristianismo primitivo, escatológico e hostil à civilização; como intelectuais típicos, acreditavam ver o fim do mundo, e as suas lamentações retóricas encomtram eco nas visões apocalípticas dos primeiros critãos. O aspecto da destruição material e institucional escondeu a preservação da herança antiga, e o bispo Hildeberto de Lavardin, poeta latino do século XI, avistando as ruínas da cidade que foi a capital do mundo, irrompeu numa elegia digna dos últimos romanos:

"Urbs cecidit, de qua si quicquma diceres dignus
Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit."

O aspecto sentimental das ruínas romanas levou os humanistas a criarem o esquema tripartido da História Universal: Antiguidade, "séculos escuros" da Idade Média, Época Moderna, começando com o renas-

cimento das letras clássicas pelos próprios humanistas. O êxito completo deste conceito historiográfico explica-se, em parte, pela admiração que já os eruditos medievais tinham à civilização romana[1]: já o abade Servantus Lupus de Ferrières († 862) se congratula com o renascimento dos estudo latinos em sua época; o cluniacense Bernardus de Morlas, no seu poema didático *De contemptu mundi* (c. 1140), lamenta a falta de cultura do seu tempo, lembrando a civilização dos antigos romanos; entre muitos outros, Johannes de Garlandia († 1258) reconhece a superioridade intelectual dos pagãos da Antiguidade. Daí vai só um passo para o grito de júbilo do humanista: "O saeculum! o litterae! Iuvat vivere etsi quiescere nondum iuvat, Billlibalde, vigent studia, florent ingenia! Heu tu accipe laqueum barbaries, exilium prospice!" (Ulricus de Hutten, em carta a Willibald Pirkheimer, de 25 de outubro de 1518); e ssa consciência de ter saído enfim de um período de trevas decidiu o exito do esquema tripartido da História Universal. Ao orgulho dos intelectuais juntaram-se outros motivos, de origem emocional[2]: durante toda a "Idade Média", a forte reação contra a corrução moral do clero levou a comparações menos lisonjeiras com a pureza da Igreja primitiva e às esperanças heréticas de uma "renovatio", de uma "Terceira Igreja", puramente espiritual: assim aconteceu com os franciscanos espiritualistas e joaquimistas dos séculos XIII e XIV. Enquanto os humanistas, buscando sempre as "fontes", estiveram interessados em questões religiosas, aprofundaram a comparação com a Igreja primitiva, de Poggio Bracciolini, no seu *De miseria humanae conditionis*, até Erasmo, com as suas edições do Novo Testamento e dos Padres da Igreja. A Reforma pensou ter vencido a "noite do Papado" (expressão de Lutero), e o esquema tripartido, com o seu duplo fundamento literário e religioso, sobreviveu ao humanismo e zelo reformador, gerando ainda no século XVIII a expressão "Dark Ages" (William Robertson), e dominando até hoje os manuais e a linguagem. Até no abismo absoluto que Oswald Spengler cavou entre a Antiguidade e a civilização moderna, reconhecem-se os vestígios da velha retórica.

---

1 A. Graf: *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo.* 2ª ed. Torino, 1923.

2 L. Varga: *Das Schlagwort vom finsteren Mittelalter*. Berlin, 1932.

A historiografia atual já não admite esse conceito[3]; não existe cisão absoluta entre a Antiguidade e os séculos seguintes, e sim uma evolução contínua. Os historiadores dos séculos passados fixaram o "Fim da Antiguidade" em datas diferentes: em 375, pretenso começo das grandes migrações dos bárbaros, que, no entanto, haviam começado já muito antes; ou então em 476, ano do pretenso fim do Império Romano, que, no entato, continuava no seu novo centro, Bizâncio. A análise imparcial dos fatos revela, ao contrário, uma solidificação das instituições e resíduos culturais da Antiguidade, no século VI. Com efeito, um cataclismo, uma catástrofe, nunca pode servir de data para o começo de uma nova era. A época pós-antiga do mundo cristão-ocidental começa com uma data de valor positivo: com a elaboração, no século VI, dos três grandes Códigos, nos quais a herança se cristalizou.

O século VI é a época das grandes codificações. Até mesmo o judaísmo termina então o imenso trabalho da codificação das suas leis pós-mosaicas tradicionais: o Talmude. A igreja ocidental, possuindo já um texto latino autêntico da Bíblia, a Vulgata de São Jerônimo, começa a organizar um corpo de escritos autentificados dos chamados Padres da Igreja: em 496 (a data não é certa), o Papa Gelásio I promulga a *Epistola decretalis de recipiendis libris*, na qual autentifica os *opuscula* de Cipriano, Gregório Nazianzeno, Basílio, Hilário de Poitiers, Ambrósio, Agostinho, Jerônimo e Próspero Aquitanense, constituindo assim o corpo patrístico que significa o aproveitamento da filosofia e da literatura greco-romanas a serviço da teologia cristã[4]. Já por volta de 400, sob a influência de Ambrósio, conceitos cristãos tinham penetrado no direito romano (*Collatio legum mosaicarum et romanarum*); agora, o imperador Justiniano termina esse processo com a grande codificação que é principalmente obra do seu conselheiro jurídico Triboniano: o *Corpus Juris*[5] é de 529 e a segunda edição, que inclui as *Instituiones* e os *Di-*

---

3 A. Dopsch: *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europaeischen Kulturentklunaus der Zeit von Caesar bis auf Karl den Grossen.* 2ª ed. Wien, 1923/1924.

4 T. Chapman: in *Revue Bénédictine*, XXX, 1913.

5 P. Krueger: *Geschichte der Quellen und Literatur des roemischen Rechts.* 2ª ed. Leipzig, 1912.

F. Albertario: *Introduzione storica allo studio del diritto romano giustinianeo.* Milano, 1935.

gesta seu Pandectae, de 534; o conjunto é a criação literária mais poderosa do espírito romano – é o fundamento institucional do humanismo europeu.

Essas codificações marcam uma data e, ao mesmo tempo, uma delimitação. Religião judaico-cristão, ciência grega, direito romano: eis a herança da Antiguidade, lançando os fundamentos da civilização ocidental. As regiões e nações que não receberam aquela herança ficaram excluídas da comunidade ocidental, entrando nela somente século depois e em circunstâncias bem diferentes. E todas as outras influências alheias, que o Ocidente recebeu mais tarde, já não se incorporaram bem na nossa civilização; tornaram-se influências "exóticas". Nem os elementos de pintura chinesa que, trazidos pelos viajantes do século XIII, influíram em Giotto; nem as riquezas ornamentais da Índia que a arquitetura da época dos descobrimentos imitou; nem a abundância fantástica das *Mil e uma Noites* arábicas nem a pacífica sabedoria chinesa de que o Rococó gostava; nem o budismo que os pessimistas do século XIX apregoaram – nada disso entrou realmente em nossa civilização; continuou sempre "exotismo". A sorte dos documentos literários do Ocidente entre nós confirma a distinção entre o "exotismo" greco-romano, que faz parte da nossa cultura, e o "exotismo" oriental, que ficou fora dela. Há certas obras da Antiguidade clássica que ninguém conseguiu traduzir bem para as línguas modernas, como as de Píndaro; contudo Píndaro é uma das maiores e mais persistentes influências nas nossas literaturas. Das literaturas orientais recebemos e conservamos definitivamente apenas algumas poucas obras, traduzidas (se é lícita a expressão) de maneira antes inexata, razão por que se tornaram obras nossas. Hafiz é, para nós, um nome; as traduções exatas apenas servem de ajuda de leitura ao especialista; mas o *Westoestlicher Diwan*, de Goethe, só ligeiramente inspirado no poeta persa, é uma das grande obras líricas da literatura ocidental. Omar Khajjam é, para nós, menos do que um nome; as traduções literais só constituem a delícia dos bibliófilos; mas a tradução libérrima de Edward Fitzgerald, quase obra independente, é obra "clássica" da língua inglesa. E que mais? As grande coleções orientais de fábulas e contos, das quais as literaturas medieval e renascentista se aproveitaram, forneceram apenas matéria-prima novelística. As traduções de Li Tai Po que d'Hervey-Saint-Denys e Hans Bethge popularizaram, na França e na Alemanha, são belas poeisas neo-românticas, nas quais os sinólogos são incapazes de reconhecer os originais. O que não

provém daquela herança antiga, continua inassimilável; e com isso o conceito "Literatura do Ocidente" está justificado.

Parece preciso abrir uma exceção para a civilização islamítica do Oriente Médio, chamada com imprecisão "civilização árabe". Entramos em contato com ela já antes das Cruzadas; transmitiu-nos, por intermédio de traduções, grande parte da literatura cientifíca greco-romana, perdida no Ocidente. O caso é muito especial e serve bem para confirmar o que já foi estabelecido. Segundo estudos recentes,[6] a civilização islamítica, nos países limítrofes do Mediterrâneo, não constitue uma civilização independente – a "civilização mágica", como Oswald Spengler afirmou – e sim uma continuação direta da civilização greco-romana, apenas ligeiramente envernizada com cores orientais; para dizer, desta vez, com relativa facilidade, a assimilação da civilização romano-helenística, centralizada na bacia oriental do Mediterrâneo, e da qual a maioria dos representantes foram sírios, egípcios e mesopotâmicos de nascimento; essa mesma gente, os últimos pagãos e os cristãos orientais, constitui a massa dos convertidos ao islamismo, que, deste modo, tem em comum com a civilização helenística a paisagem e a substância humana. A unidade da civilização islamítica, entre povos de origens étnicas diferentes, não se estabeleceu pela unidade da religião, mas é conseqüência direta da unificação helenística do Oriente Médio. Os "Arábes" da Idade Média são uma espécie de gregos da decadência, vestidos de albornoz e turbante. Traduziram com assiduidade os livros científicos gregos, menos por zelo de cultura do que por uma necessidade lingüística; do mesmo modo, os gregos da Grécia moderna estão na obrigação de ler as obras dos seus antepassados em traduções porque a língua se modificou muito. Durante a Idade Média inteira, existe uma afinidade íntima e profunda entre a civilização árabe e a civilização ocidental, herdeiros do mesmo patrimônio. Essa unidade foi quebrada para sempre pelo humanismo da Renascença ocidental. Os "árabes" conservaram sem modificações sensíveis a civilização da Antiguidade decadente; eram incapazes da renovação radical que o humanismo conseguiu. Em última análise, o traço característico da civilização ocidental não é a herança antiga, mas a modificação dela, que se chama Renascença.

---

6 C. H. Becker: *Islamstudien*. Vol. I. Leipzig, 1924.
G. E. Grunebaum: *Medieval Islam.* Chicago, 1947.

Renascença como marco decisivo da civilização ocidental: este conceito enquadra-se bem no esquema tripartido da História Universal, na qual deveria haver duas cesuras, a queda do Império Romano e a renascença de Atenas e Roma pelo esforço dos humanista. Mas, que é a Renascença? O uso da expressão pelos historiadores foi inaugurado por Michelet e Burckhardt; o conceito, porém, é mais antigo. Os historiadores das artes plásticas no século XVIII tinham em consideração especial aqueles poucos artistas modernos – Leonardo, Miguel Ângelo, Rafael, Correggio, Ticiano – que pareciam dignos de participar das glórias da Antiguidade clássica. Os românticos gostavam de acrescentar o nome de Duerer, e até de alguns artista posteriores, como Rubens, Van Dyck, e Claude Lorrain. São estes, mais ou menos, os nomes que definem o gosto artístico de Goethe. Segundo a opinião dos classicistas ortodoxos, a humanidade moderna é, em geral, incapaz de atingir o esplendor da arte antiga; contudo, a imitação assídua das obras de arte greco-romanas, durante o século XVI, teria produzido aqueles poucos artistas sobremaneira geniais, dignos de ser venerados no Panteão da arte clássica. Ao mesmo tempo, a historiografia literária dos românticos fez renascer as "literatures du Midi de l'Europe" (Sismondi): Ariosto e Tasso, Camões e Cervantes. Fortaleceu-se a opinião segundo a qual o século XVI teria sido época de uma prosperidade excepcional da civilização humana, já liberta das cadeias medievais pelo heroísmo geográfico de Colombo, pelo heroísmo religioso de Lutero e pelo heroísmo científico dos Copérnicos e Galileus; e tudo isto se devia ao estudo da Antiguidade pelos humanistas! No famoso livro de Jacob Burckhardt, porém a enfase já é dada ao século XV. Com efeito, o trabalho principal dos humanistas pertecem a este século; e os italianizantes ingleses da época, os pré-rafaelistas, já tinham descoberto o esplendor maior das artes plásticas "antes de Rafael": Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Masaccio, Fra Filippo Lippi, Bellini, Mantegna, Botticelli e Perugino. O "Cinquecento" foi substituído, na admiração geral, pelo "Quattrocento". Mas o recuo do conceito historiográfico não parou aqui. Já na exposição de Burckhardt aparece, como "primeiro homem moderno", Francesco Petrarca, que nasceu em 1304: e começaram a celebrar, como pai da arte moderna, o grande Giotto, que nasceu em 1267, dois anos depois de Dante, considerado até então como o maior espírito da Idade Média, ser nomeado inaugurador da Renascença. O único obstáculo foi a questão

religiosa: os homens da Renascença passaram por libertadores, enquanto que Dante foi o poeta máximo do cristianismo medieval, o poeta do tomismo; e a aversão à escolástica era muito forte. Mas já se havia chamado a atenção para as energias religiosas no movimento renascentista, mesmo em Erasmo; Thode explicou os elementos de espírito novo em Dante e Giotto pela influência da reforma religiosa de São Francisco[7]; e Burdach construiu uma nova linha de evolução: "Humanismo – Renascença – Reforma", com o apogeu do humanismo no século XIV, em Petrarca e Cola di Rienzo, e com as raízes do movimento inteiro na religiosidade franciscana[8]. Quase ao mesmo tempo, Duhem fez a descoberta surpreendente de que o conceitos da astronomia e da física modernas já se encontravam em nominalistas como Johannes Buridanus, Nicolaus Oresmius e outros escolásticos menos ortodoxos do século XIV[9]. Desde então, o conceito "renascença medieval" já não parecia paradoxo. Afinal, Aristóteles é um dos espíritos mais poderosos da Antiguidade grega – e a assimilação da sua filosofia, no século XIII, por São Tomás e a sua escola, não teria sido uma renascença? A palavra já aparece com o artigo indefinido e no plural. Até uma época bem anterior revela ao estudioso conhecimentos tão amplos da Antiguidade clássica, que se fala de uma "renascença do século XII"[10]. A "Idade Média", considerada antigamente como época estática de ortodoxia petrificada, perdeu esse aspecto: apresenta-se com a nova característica de época de intensas lutas espirituais, com renovações periódicas, das quais a primeira foi a renovação dos estudos clássicos na corte de Carlos Magno: a "renascença carolíngia" do século IX. É possível continuar essa série de renascenças, para trás e para frente. A renovação do espírito romano no século VI, pela atividade legislativa do Imperador Justiniano, pela regra dos monges de São Bento, pelo governo autenticamente romano do Papa Gregório, o Grande, é uma

---

7 H. Thode: *Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, 1885.

8 K. Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. 2ª ed. Berlin, 1926.

9 P. Duhem: *Études sur Léonard de Vinci*. 2me série. Paris, 1904. e 3me série, Paris, 1913.

10 Ch. H. Haskins: *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, 1927.
G. Paré, A. Bunet, P. Tremblay: *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement.* Ottawa, 1934.

renascença. Até na Roma do imperador Augusto, a revivificação da poesia grega por Horácio, Virgílio, e pelos poetas elegíacos, é uma renascença. São renascenças, posteriormente, o classicismo francês do "siècle de Louis le Grand", o classicismo alemão de Weimar, e até a ressurreição da "Antiguidade dionisíaca", em Nietzsche. Agora, já não é possível confundir atuação do espírito greco-romano no Ocidente com a conservação estática da herança antiga no islamismo: a história espiritual do Ocidente, segundo Mandonnet, é uma seqüencia de renascenças.

Essas renascenças consecutivas constituem um fenômeno inquietante: tentativas sempre repetidas de apoderar-se da substância da civilização antiga; sempre repetidas, porque talvez sempre malogradas. Afirma-se a influência imensa das letras greco-romana nas literaturas medievais e modernas. Parece, porém, que todas as épocas souberam escolher na Antiguidade apenas o que lhes era afim: cada época logrou somente criar uma imagem da Antiguidade segundo a sua própria imagem, de modo que já a época seguinte ficava na obrigação de abandonar o erro e incidir em novo erro. "Erros férteis", no sentido do pragmatismo. No fundo, a Antiguidade não influiu realmente nas literaturas modernas; só agiu como medida, como critério, e fato de, durante treze séculos, o critério da nossa civilização não ser imanente, mas encontrar-se fora, numa outra vicilização, alheia e já passada, é a marca mais carcterística da cultura ocidental.

O estudo das transformações da imagem da Antiguidade nas letras modernas é de grande importância; equivale a acompanhar de fora, como de um observatório colocado num outro planeta, a nossa própria evolução, e traçar, como numa antecipação histórica, o caminho que nos espera. Infezlimente, esse estudo nunca foi feito. São poucos e insuficientes os estudos sintéticos sobre a influência antiga, em determinadas literaturas, e até em determinadas épocas. Seria fácil contentarmo-nos com generalidades e construir de impressões vagas as imagens da Antiguidade, nas épocas da história ocidental. Mas reunir com paciência algumas páginas de notas, quase de catálogo, dará um resultado mais exato.

Nas obras dos Padres da Igreja, escritores que possuíam toda a literatura e ciência antigas e se serviram dela em defesa do Credo, encontram-se numerosas advertências contra as leituras pagãs, perigosas à pureza da fé e dos costumes. A contradição não podia ser resolvida senão por meio

de uma sutileza, à qual dos exegetas cristãos do Velho Testamento já se tinham acostumado: a interpretação alegórica. O secreto sentido teológico que os Padres da Igreja acreditavam achar em certos textos pagãos, franqueava também a manuscritos menos inofensivos, até a Ovídio, a entrada nos conventos italianos e irlandeses, e destes últimos saíram os primeiros professores da filologia clássica, viajando pelo continente e levando os cristãos recém-convertidos ao uso dos abecedários e vocabulários latinos e das leituras poéticas. O intuito dessa cruzada filológica não era puramente ditático; familiarizar os povos germânicos com a língua latina significava ligá-los à Santa Sé Apostólicas em Roma. Eis o sentido íntimo das renascenças carolíngias e otonianas[11]. Alcuíno, conselheiro cultural de Carlos Magno, leu aliás os textos clássicos prestando toda a atenção à estrutura gramatical, sem perceber o conteúdo. As conseqüencias dessa renascença escolar nem sempre foram, evidentemente, as desejáveis. Terêncio, Virgílio e Ovídio, adotados como livros didáticos, deixaram nos espíritos adolescentes certas sugestões eróticas, que se ligam intimamente à origens da literatura moderna. No *Waltharius manu fortis*, versão latina de uma saga alemã, redigida por volta de 930 pelos monge Ekkehard de St. Gallen, reina um espírito de doce galantaria virgiliana, em outro poema latino, *Ruodlieb*, que, um século mais tarde, um monge do convento de Tegersee na Bavária compôs, encontramse até alusões ovidianas; mas até o século XI os autores silenciam, prudentemente, o nome de Ovídio. Contra os graves equívovos que as cenas eróticas, nas comédias de Terêncio, suscitaram, reagiu, no século X, a religiosa Hrotswitha de Gandersheim, escrevendo, em estilo terenciano, edificantes comédias de santos. Mas não sabemos nada sobre o êxito da iniciativa. Só sabemos que o livro menos cristão entre os libros cristãos da Antiguidade, a estóica *Consolatio philosophiae*, de Boécio, se tornou leitura predileta da época. Alfredo, o grande rei dos anglo-saxões, traduziu-a para consolação dos seus patrícios menos cultos, e um provençal desconhecido parafraseou a *Consolatio*, num poema intitulado *Boecis*. Uma época de cristianização imperfeita preferiu, evidentemente, os autores semipagãos aos cristãos.

---

11 H. Naumann: *Karolingische und Ottonische Renaissance.* Frankfurt, 1926.

O método conciliatório dos Padres da Igreja venceu, porém, as conseqüencias oposiciomistas da renascença carolíngia. O grande movimento ascético do século X enfraqueceu-se quando não se realizou o fim do mundo, anunciado pelo ano 1000 em profecias apocalípticas. O mundo cristão estabeleceu-se firmemente na Terra, e o pensamento antigo lhe ofereceu para isso os fundamentos mais sólidos. A divulgação das obras de Aristóteles por tradutores como Gerardus de Cremona e Dominicus Gundisalvi demonstrou a compatibilidade perfeita da fé cristã com o pensamento grego, compatibilidade da qual a síntese de São Tomás é o monumento. Estabeleceu-se uma simbiose. Na enciclopédia imensa de Vincentius de Beauvais († c. 1264), o *Spenculum maius*, toda a Antiguidade está presente, em inúmeras citações; já não se sente quase diferença alguma entre as parábolas do Evangelho de Lucas e os contos de Ovídio, entre as viagens dos apóstolos e as dos heróis homéricos. Estácio fornece uma infinidade de episódios a Dante, Chaucer, Lydgate; a *Tebaide* inspira um "ciclo" de romances medievais, o "Roman de Thèbes"[12]. As personagens antigas vestem roupas medievais. Nas epopéias e romances do "ciclo antigo", gregos e troianos, Enéias e Dido, os irmãos inimigos de Tebas e Alexandre, o Grande, César e Cleópatra, transformam-se em cavaleiros e damas feudais, atualizados como numa farsa de Bernard Shaw; Aristóteles aparece, nas miniaturas, como monge, de batina e com o breviário na mão. O mundo antigo do século XIII é um tapete multicolor, comparável aos tecidos amplos e fantásticos que o Museu Cluny guarda. Essa vasta assimilação da Antiguidade, nos séculos XIII e XIV, corresponde a necessidades íntimas da alma medieval: sentimentos recalcados e pensamentos oprimidos libertam-se na atmosfera irreal de uma civilização remota e alheia, e, no entanto, admitida e justificada. Certas superstições populares que, nos séculos XI e XII, as pastorais dos bispos tinham severamente condenado, cristalizam-se em torno da figura misteriosa de Virgílio, o poeta pagão, que freqüentava as sibilas e teria profetizado, na Écloga IV, o nascimento do Cristo[13]. Os educadores ainda insistiram no

12 C. Calcaterra: Introdução à reedição da *Tebaide*, traduzida por C. Bentifoglio (1729). Torino, 1928.

13 D. Comparetti: *Virgilio nel medio Evo*. 2ª ed. Firenze, 1896.

valor das *Metamorfoses* como maunal de mitologia e, ademais, na necessidade de "purificar" o texto do Ovídio; é prova disso o divulgadíssimo *Ovidius moralizatus*, de Pierre Bersuire (séc. XIV)[14]. Mas fora da escola é justamente o Ovídio erótico que tem as preferências da Idade Média[15]. O novo culto da mulher, inesperada secularização erótica do culto da Virgem, encontra a sua psicologia e as suas expressões em Ovídio, na poesia sensivelmente ovidiana dos trovadores provençais; em Albrecht de Halberstadt, que já por volta de 1210 arrisca uma tradução alemão das *Metamorfoses*; em Chrétien de Troyes, nos primeiros romances de adultério da literatura francesa; em Guillaume de Lorris, cujo *Roman de la Rose* tranforma em conto alegórico de conquista de uma mulher os conselhos da *Arte de Amar*; em Chaucer, que traduziu o *Roman de La Rose*, e imitou, na *Legende of Goode Women*, algumas das *Heróidas*. O elemento erótico ovidiano, associando-se à misoginia lasciva dos clérigos medievais e à corrente geral das sátiras medievais contra as mulheres, vai brutalizar-se na glosa da *Arte de Amar*, no *Libro de buen amor*, do Arcipreste de Hita, e em certas grosserias da continuação do *Roman de la Rose*, de Jehan de Meung. Por outro lado, Boécio continua como fonte inesgotável de consolações filosóficas para o indivíduo aflito, isto é, fora das consolações da religião cristã. Já por volta de 1200, o italiano Arrigo di Settimello conseguiu fazer uma paráfrase bastante independente da obra do romano: *Elegia de diversitate Fortunae et de consolatione Philosophiae*; e em 1381, Chaucer traduziu o Boécio em linguagem comovida, que atesta uma religiosidade muito pessoal.

Os humanistas italianos do "Trecento" acentuma o papel das letras antigas como reguladoras da mentalidade medieval. Aos italianos, herdeiros naturais do pensamento romano, o paganismo causa menor estranheza. Aparece até o entusiasmo pelas ruínas e pela glória antiga. Por outro lado, a corrente ascética, que proveio da reforma francisca-

---

14 F. Ghisalberti: "Ovidius moralizatus". (In: *studi romanzi*, XXIII, 1933.)

15 L. Karl: "Ovide, poète de l'amour au moyen-âge". (In: *Zeitschrift fuer romanische philologie*, XLIV, 1924.)
D. Scheludko: "Ovid und die Trobadors". (In *Zeitschrift fuer romanische Philologie*, LIV, 1934.)

na, constitui um obstáculo psicológico. Dante, em cuja obra o feiticiero Virgílio se transforma em voz da "Ragion", e que põe os poetas e sábios da Antiguidade no limbo, salvando-os das penas infernais, continua a ser homem medieval, pelaidentificação apaixonada do Império Romano com o Império cristão. Petrarca não sabe bem distinguir entre o estoicismo boethiano do seu *De remediis utriusque fortunae* e o ascetismo do seu *De contemptu mundi*; Cícero é o seu ideal estilístico, mas em *De vita solitaria* baseia o pensamento horaciano "Beatus ille qui procul negotiis..." em argumentos de um eremita da Tebaida. E Boccaccio, o erótico ovidiano das *Ninfale d'Ameto e da Fiammetta*, é igualmente o asceta dos seus últimos sonetos. Ao norte dos Alpes, clérigos e leigos deleitam-se incansavelmente no anedotário antigo de Valério Máximo, ornando-o com miniaturas nas quais os gregos e romanos se transformam em clérigos e leigos seus leitores. Petrarca, o autor de *De viris illustrivus* e *Rerum memorandarum libri* IV, e Boccaccio, o outro de *De genealogiis deorum gentilium* e *De casibus vrorum illustrium*, servem-se de Valério Máximo e de autores semelhantes de um modo diferente: para consevar um tesouro de lembranças, ameaçados de olvido. No fundo, Petrarca e Boccaccio sentem-se romanos da decadência, num mundo turbulento e corrompido. As letras clássicas principiam a desempenhar a função de literatura de evasão.

No "Quattrocento", esse movimento continua. Ovídio já perde a importância, por que já não se precisa da sua influência vitalizadora. Após o Petrarca do *Bucolicum Carmen* e o Boccaccio do *Ninfale Fiesolano* e *Ninfale d'Amento*, os poetas italianos do século XV – Lourenço, o Magnífico, Poliziano, Sannazzaro – são todos bucólicos, mais ou menos evasionistas, imitadores de Teócrito e Virgílio. O trabalho imenso dos humanistas contemporâneos, descobrindo e editando manuscritos, comentando poetas e filósofos, influi pouco na literatura – primeira advertência de que o conhecimento erudito da Antiguidade e a sua influência viva são coisas difernetes. Aos eruditos que proclamam um novo mundo em nome da Antiguidade opôem-se os poetas que choram elegias em nome da Antiguidade.

Só no "Cinquecento" – expressão na qual se resume o auge da Renascença – as literaturas européias sofrem o impacto maciço do clas-

sicismo. O número de traduções e imitações aumenta vertiginosamente. Renascença e Literatura do Ocidente identificam-se.

Em Homero, os grecizantes acreditavem encontrar a imagem da sua própria sociedade, aristocrático-heróica e, no entanto, já culta e até requintada; as dissensões entre os reis gregos em face da Tróia assediada lembravam as primeiras guerras européias, na Itália, em face do perigo turco, e Ulisses parecia o modelo dos conquistadores da Índia e da América. Mas as imitações – como a *Italia liberata dai Goti* (1548), de Trissino, ou a *Avarchide* (1570), de Alamanni – são pálidas e inábeis, e apenas um poeta solitário e apaixonado como George Chapman conseguiu fazer uma tradução, que tem valor de original: sua *Iliad* (1598/1611) e sua *Odyssey* (1612/1614) são grandes poemas elisabetianos, torrentes de linguagem impetuosa. Virgílio era mais acessível – a afinidade maior das literaturas modernas com a literatura latina do que com a grega explica-se pelas menores dificuldades lingüísticas entre os povos neolatinos e pelo peso religioso e instituicional da herança latina no Ocidente. Ronsard, que ainda no prefácio da *Franciade* de 1572 celebrara Homero, declara-se no prefácio de 1584 em favor de Virgílio; na querela em torno de Tasso trata-se, no fundo, da vitória de Virgílio sobre Homero[16]. A tradução da *Eneida* por Annibale Caro é a primeira grande tradução de um poema antigo (a data da publicação póstuma, 1581, não é decisiva); a influência da epopéia virgiliana em Vida, Tasso, Camões, Ercilla, revela certo epigonismo, que nos numerosos épicos espanhóis e portugueses se tornou quase obsessão[17]. Compreende-se bem que a parte mais epigônica da obra virgiliana, a bucólica, tivesse exercido atração muito forte, fortalecendo as tendências pastorais, herdadas do "Quattrocento". Há mais a forma virgiliana do que o seu espírito na poesia pastoral de Spenser e Baldi, e na poesia didática de Giovanni Rucellai (*Le Api*, 1524; *La Coltivazione*, 1546)[18]. Mas em Garcilaso de la Vega, Ronsard, Du Bellay, Fray Luis de León, vive o autêntico espírito virgiliano – a atitude elegíaca diante da natureza, a síntese moderada de paganismo e espiritualismo: o humanismo cristão. Apenas, a época não sabia distinguir entre

---

16 G. Finsler: *Homer in der Neuzeit*. Leipzig, 1912.

17 I. S. Morgan, K. Mackenzie, C. G. Osgood: *The tradition of Virgil.* Princeton, 1930.

18 E. G. Gardner: *Virgil in Italian Poetry*. London, 1931.

Virgílio e Horácio, em cuja esfera de influência se encontram os mesmos nomes: Bembo, Ronsard, Du Bellay, Garcilaso. Fray Luis de León traduziu 24 ode horacianas. A particularidade de Horácio – a retirada contemplativa e a meditação maliciosa – revelou-se apenas a poucos espíritos desiludidos e solitários: ao Ariosto das sátiras, a Sá de Miranda, Fernando de Herrera, aos irmãos Argensola, ao poeta polonês Kochanowski[19]. Fora da solidão horaciana, os quinhentistas exageram e modernizam os modelos: no poema erótico de Marlowe, o modelo Ovídio está deformado em paixão anárquica que o elegíaco romano desconhecia; Spenser e outros poetas elisabetianos conferem um novo esplendor aristocáritco ao epitalâmio de Catulo. Mas Píndaro continua, apesar dos esforços da Pléiade de imitá-lo, inacessível.

O outro amor infeliz do "Cinquecento" foi a tragédia clássica com coros, à maneira de Sófocles. As traduções da *Antigone* (Alamanni, 1533; Jean-Antoine de Baïf, 1573) e *Electra* (Lazare de Baïf, 1537) são mais tentativas de corrigir os defeitos da imitação feita por Trissino (*Sofonisba*, 1515) e Ruccellai (*Oreste*, 1525). Ao mesmo tempo ressurge Eurípides (tradução da *Hécuba* por Lazare de Baïf, da *Hécuba* e *Electra* por Fernán Pérez de Oliva): primeiro sintoma da transição para a tragédia romana, psicológico-retórica, de Sêneca. Deveu-se o passo decisivo a Giovanni Battista Giraldi Cinzio: sua *Orbecche* (1541) é a primeira tragédia neoclássica que foi realmente representada. Os nomes de Jodelle, Buchanan e Thomas Sackville (*Gorboduc*, 1562) indicam a trajetória da continuação. Nas tragédias senequianas de Robert Garnier (*Porcie, Troade*), a poesia francesa atingiu quase as esferas elisabetianas. A síntese de elementos senequianos e populares em Kyd abre caminho à tragédia elisabetiano-jacobéia.

A grande conquista teatral do século XVI foi Plauto. Não era muito apreciado o fino tom de conversação de Terêncio, que aparece quase que só pela tradução do *Eunuchus* por Jean-Antoine de Baïf (1573) e pela imitação dos *Adelphi* nos *Dissimili*, de Cecchi; no século XVI, Terêncio é livor escolar, estudado para aprender frases latinas. Em Plauto, porém, a sociedade quinhentista se reconhece: as aventuras da *jeunesse dorée* romana repetem-se entre as "escravas" e os "alcoviteiros" da Roma papal, de Flo-

---

19 M. E. Stemplinger: *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance.* Leipzig, 1906.

rença, Ferrara e Veneza; e essas cidades são os pontos finais das "viagens de cavaleiro" dos jovens aristrocratas de toda a Europa. Constroem-se teatros para representar Plauto, que é, desde então, talvez o mais traduzido e mais imitado de todos os autores da Antiguidade[20]. Além de grande número de traduções, quase todas as peças de Plauto foram imitadas: *Miles gloriousus*, por Aretino (*Talanta*), Lodovico Dolce (*Capitano*), Nicholas Udall (*Ralph Roister Doister*) e Jean-Antoine de Baïf (*Le Brave*); Menaechmi, por Bibbiena (*Calandria*), Firenzuola (*Lucidi*), Trissino (*Simillimi*), Cecchi (*La moglie*), Lope de Rueda (*Los engañados*), Hans Sachs (*Monechmo*), e finalmente Shakespeare (*Comedy of Errors*); *Amphitruo*, por Dolce (*Marito*) e Camões (*Anfitriões*); *Aulularia*, por Lorenzino de' Medici (*Aridosia*) e Gelli (*La Sporta*); *Casina*, por Maquiavel (*Clizia*) e Giovanni Battista della Porta (*Fantesca*); *Captivi*, por Ariosto (*Suppositi*); *Rudens*, por Dolce (*Ruffiano*); *Trinummus*, por Cecchi (*La dote*). Havia até combinações engenhosas de várias peças plautinas, como a *Cassaria*, de Ariosto, combinação de *Poenulus* e *Mostellaria* com elementos do *Heautontimoroumenos*, de Terêncio. As representações dessas peças em Ferrara, Urbino ou Roma realizaram-se em teatros meio improvisados, nos quais palco e platéia quase se confundiam; comédias plautinas no meio de uma sociedade plautina.

Fora do teatro, porém, essa sociedade oscilava entre a lascívia de Luciano, que Aretino imitou com tanta felicidade, e do qual até o santo Thomas Morus traduziu trechos, e o entusiasmo platônico; Platão é o *spiritus rector* de toda a poesia quinhentista, de Camões até Miguel Ângelo. E os que não conseguiram hamonizar Platão com o dogma cristão, preferiram ficar, como Montaigne, às portas do cristianismo, consolando-se com o estoicismo de Sêneca e Plutarco. Nas grandes figuras greco-romanas de Plutarco, a época viu concretizado o seu ideal humano de homens cultos e gentis e, contudo, heróicos: por isso, Plutarco foi tão perfeitamente assimilado, graças à tradução francesa de Amyot (1559), fonte de meditações intermináveis de Montaigne, e à tradução inglesa de Thomas North (1579), fonte das reflexões políticas e psicológicas de Shakespeare.

---

20 K. v. Reinhardstoettner: *Plautus und die spaeteren Bearbeitungen seiner Lustspiele*. Leipzig, 1886.
V. de Amicis: *L'imitazione latina nella commedia italiana*. Firenze, 1897.

O "Cinquecento" não conseguiu compreender Homero, Sófocles, Píndaro e Horácio. A sua imagem da Antiguidade era formada por Virgílio e Plauto, Platão e Plutarco, e, acima de tudo, pela adoção da língua latina como língua internacional de uma sociedade de aristocratas cultos, de uma elite evasionista e, portanto, sem tragédia. O autor mais lido do século, até o início da Contra-Reforma, é Cícero[21].

A "Antiguidade" do século XVII, do Barroco, tem pouco daquele exclusivismo aristocrático. Aos cavaleiros e damas de festas latinas substituem-se os *scholars* burgueses do "Collegium latinum"; aos feudais ociosos, os trabalhadores fanáticos da erudição filológica e arqueológica. Joseph Justus Scaliger (1540-1609), filho do filólogo e crítico Julius Caesar Scaliger, homem cheio de orgulho e grande brigão, é o primeiro de uma geração de polígrafos de versatilidade incrível: edita e interpreta Terêncio Varro, Virgílio, Catulo, Tibulo, Propércio, Manílio, Teócrito, Apuleio e César, e trata, nos seus *Opuscula varia* (1610), de tudo o que existe e não existe entre o Céu e a Terra, mas sempre em termos de filologia clássica. Justus Lipsius (1547-1606), que aderiu sucessivamente ao catolicismo, ao luteranismo e ao calvinismo, e era, no fundo, um estóico (*Manuductio ad Stoicam philosophiam*, 1604), sabia escrever sobre assuntos tão variados como *De militia romana*, *De gladiatoribus*, *De amphitheatro*, *De cruce*, *De vestalibus*. Isaac Casaubonus (1559-1614), conselheiro do rei Jaime I da Inglaterra, oscilava apenas entre *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satyra* e *Exercitationes de rebus sacris et ecclesiasticis*. Janus Gruterus (1560-1627) colecionou, sozinho, as *Inscriptiones antiquae totius orbis romani*. Gerhardus Vossius (1577-1649) foi o maior perito em etimologia, retórica, latim medieval, historiografia antiga e teologia pelagiana, tudo a um tempo só. Daniel Heinsius (1580-1655) foi o grande comentador de Hesíodo, Teócrito e do Novo Testamento, e fez, com virtuosidade igual, versos em grego, latim e holandês. Claudius Salmasius (1588-1653), famoso como defensor do infeliz rei Carlos I da Inglaterra, erudito em coisas jurídicas e militares, consagrou quinze anos de vida a assunto tão importante como *Plinianae exercitationes in Solinum*, esgotando-o para sempre. Johannes Fridericus Gronovius (1611-1671) conheceu, como

---

21 R. Sabbadini: *Storia del ciceronianismo*. Torino, 1885.
W. Ruegg: *Cicero und der Humanismus*. Zuerich, 1946.

ninguém, as intimidades da moeda romana (*Commentarius de sestertiis*), e Johannes Graevius (1632-1703) reuniu o enorme *Thesaurus antiquitatum Italiae*. A maioria desses *scholars* são holandeses; e mesmo quando franceses ou alemães, pontificaram, pelo menos, na Universidade holandesa de Leyden. Mas a nacionalidade não importa: todos eles têm os nomes latinizados, e todos eles lembram imediatamente os retratos de dignos professores com perucas enormes, entre estantes cheias de pesados in-fólios. É a época da nota erudita ao pé da página.

A Antiguidade torna-se mania de burgueses eruditos: fazem, com paciência enorme, as primeiras traduções perfeitas, o Virgílio e Ovídio de Dryden, o Virgílio de Vondel, o Lucrécio de Alessandro Marchetti, o Lucano do espanhol Jaureguí e o do inglês Rowe; e ao lado desses grandes artistas calmos aparece até o materialista Hobbes, traduzindo Homero (1675). Em Lucano, esses burgueses apreciam a patética altivez do literato erudito perante os poderosos deste mundo[22]. Em horas de ócio, os poetas eruditos sabem brincar, na poesia horaciano-anacreôntica de Chiabrera, Menzini, Rolli, Esteban Manuel de Villegas e Robert Herrick. Ressentimentos contra a sociedade aristocrática inspiram-lhes, enfim, a compreensão perfeita da malícia horaciana, nas sátiras e epístolas que Dryden (*Religio laici*) e Boileau tão bem imitaram. Vive – coisa rara em toda a história literária – verdadeiro espírito horaciano, em vários poetas espanhóis da época, nos sonetos de Milton, nas poesias de Marvell e Testi[23]; e, por outro lado, encontra-se algo de furor sagrado contra o século nas traduções que Dryden fez de Pérsio e Juvenal. A grande ambição dos poetas-burgueses do século aristocrático é a poesia sagrada de Píndaro, imitada por Chiabrera, Guidi, Malherbe, Cowley, Dryden[24].

---

22 E. Fraenkel: *Lukan als Mittler des antiken Pathos*. Hamburg, 1927.

23 M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. 2 vols. Madrid, 1885.
G. Curcio: *Orazio Flaco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*. Catania, 1913.

24 A. Sommariva: *La lirica pindareggiante in Italia da Orazio a Chiabrera*. Genova, 1904.
E. R. Keppeler: *Die pindarische Ode in der deutschen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tuebingen, 1911.
A. H. Nethercot: "The Relation of Cowley's Pindarics to Pindar's Odes". (In: *Modern Philology*, XIX, 1921/1922.)

Mas a arma satírica mais eficiente da literatura erudita dos burgueses do Barroco é a imitação da epopéia herói-cômica: a *Secchia rapita*, de Tassoni, é o melhor exemplo; Villaviciosa, na *Mosquea* (imitada de Folengo), e Lope de Vega, na *Gatomaquia*, brincam apenas; o *Hudibras*, de Butler, embora de tendência oposta, antibarroca, resume e termina um século de história inglesa.

Plauto continua a fornecer matéria-prima aos comediógrafos: reconhece-se o *Miles gloriosus* no Captain Bodadil, em *Every Man in His Humour*, de Ben Jonson, e no Capitaine Matamore, da *Illusion comique*, de Corneille; *Menaechmi*, nas comédias do mesmo nome, de Rotrou (1636) e Regnard (1705); *Anfitrião*, em obras de Rotrou (*Les deux Sosies*, 1683), Molière e Dryden; *Aulularia*, em *The Case is Altered*, de Ben Jonson, e em *Warenar*, de Hooft; *Captivi*, nos *Captifs*, de Rotrou, e em *A New Way to Pay Old Debts*, de Massinger; *Mostellaria*, no *English Traveller*, de Thomas Heywood, e em *Retour imprévu*, de Regnard; *Bacchides*, em *L'étourdi*, de Molière. Mas tudo isso não passa de matéria-prima para farsas divertidas. A fina sociedade prefere o comediógrafo mais delicado, que só servia, antes, de leitura escolar: Terêncio. Os profissionais do teatro gostam ainda das situações equívocas do *Eunuchus* e do *Phormio*, imitadas por Bredero em *Moortje*, Wycherley em *The Country Wife*, e Molière nas *Fourberies de Scapin*. Mas a peça preferida de Terêncio é a mais finamente psicológica, *Adelphi*, modelo da *Scornful Lady*, de Beaumont e Fletcher, e da *École des pères*, de Baron, e sobretudo da *École des maris*, de Molère.

De Sófocles já não se fala fora dos círculos eruditos, a não ser com louvores insinceros. A tragédia é meio retórica, meio psicológica, e quase sempre política, como a de Sêneca. O malogro de Trissino, na imitação de Sófocles, fora decisivo. Giraldi Cinzio afirma francamente a superioridade de Sêneca sobre os gregos; na *Orbecche* aparecem, como em Sêneca, juramentos de vingança, fúrias, espectros, mortes em pleno palco. A tragédia senequiana fascinou toda a Europa, pela psicologia sutil e cruel, e pelos lugares-comuns da retórica retumbante. Senequianos encontram-se na Alemanha (Opitz, Gryphius, Lohenstein), na Holanda (Vondel, Samuel Coster), até na Suécia (Stjernhjelm). Muret e Jodelle precedem o maior senequiano francês: Robert Garnier. A influência de

Garnier, na Inglaterra, é um dos fatos mais importantes da história literária comparada[25]. Thomas Kyd traduziu a *Cornélie*, de Garnier, como *Pompey the Great, his Faire Corneliaes Tragedy* (1595); o mesmo Kyd aliou, na *Spanish Tragedy*, a "tragédia de vingança" senequiana aos elementos populares do teatro inglês. *The Spanish Tragedy* é a peça exemplar do teatro elisabetano-jacobeu: dela descendem *Titus Andronicus*, *Richard III*, *Macbeth*, e a mais famosa das tragédias de vingança, *Hamlet*; depois, *Bussy d'Ambois*, de Chapman, *Antonio and Mellida*, de Marston, *The Revenger's Tragedy*, de Tourneur, as tragédias de Webster, e *The Triumph of Death*, de Beaumont e Fletcher. Na França, Garnier não se tornou modelo, mas influiu na *Medéia* de Corneille; e dela descende a tragédia de psicologia feminina, de Racine: *Andrômaca*, *Ifigênia*, *Fedra*. Nestas, Sêneca é superado pelo próprio modelo do romano: Eurípedes. Pela primeira vez, o Ocidente moderno, tão profundamente latinizado, recebe um raio de beleza grega; no fundo, porém, é uma síntese francesa.

O Barroco deu Plauto por Sêneca. Preferiu a sátira horaciana e a epopéia herói-cômica a Virgílio. Platão e Plutarco são substituídos pelo estocismo sombrio de Sêneca e Lucano. Não consegue pôr a peruca a Píndaro, mas transforma o mundo em dicionário e edição crítica. É a Antiguidade da erudição, da malícia e da tragédia.

O século XVIII, que parece o primeiro dos modernos, é, em certo sentido, mais arcaizante do que todos os precedentes: parece que receia avançar um passo sem estar autorizado por um modelo antigo. Mas a Antiguidade permite-lhe tudo. Homero, ocupando enfim o lugar de Virgílio, aparece na tradução elegante de Pope (*Iliad*, 1715/1720; *Odyssey*, 1725/1726), na prosaica e vigorosa versão de Houdart La Motte (*Iliade*, 1714), através das vagas e poéticas nuvens nórdicas da tradução de Cowper (1791), através do pré-romantismo germânico da tradução de Voss (*Odyssee*, 1781; *Ilias*, 1793), da qual descende, por turno, a poesia madura de

---

25 Sobre a influência de Sêneca no teatro renascentista, e particularmente na Inglaterra, v. L. E. Kastner and H. B. Charlton: *The Poetical Works of Sir William Alexander*. Vol. I, Introd. Manchester, 1921.

Goethe; e aparece o melódico classicismo italiano da *Iliade*, de Monti, e da *Odissea*, de Ippolito Pindemonte[26].

A Antiguidade do Rococó é um céu cor-de-rosa, cheio de ninfas e *amoretti*, sobre um banheiro luxuoso ou um parque artificial; pelo menos, é esta a impressão sugerida pela poesia anacreôntica de um Bernis, Giovanni Meli, Meléndez Valdés, Hagedorn, Gleim, Uz, e ainda pelas primeiras poesias de Goethe e Puchkin[27]. Harmoniza-se com tudo isso a ternura ovidiana de Monti, o aspecto bucólico de Virgílio nas traduções de Delille e Cesare Arici, e na poesia pastoral de Pope, Thomson e William Collins, e a elegância de Pope ao transformar, no *Rape of the Lock*, a sátira herói-cômica em festa aristocrática. Toda a poesia inglesa do século XVIII, antes da irrupção do pré-romantismo, tem sabor virgiliano[28].

Terêncio continua a fornecer modelos de comédia aristocrática; *Eunuchus* reaparece na *Bellamira*, de Sedley, no *Eunuque*, de Brueys e Palaprat e no *Jacob de Tyboe,* de Holberg. Plauto continua a fornecer modelos à farsa, bastante atenuada, como revela a comparação da *Mostellaria* com o *Drummer*, de Addison, do *Miles gloriosus* com o *Diederich Menschenskraek*, de Holberg, do *Trinummus* com o *Tresor caché*, de Destouches, dos *Captivi* com o *Schatz*, de Lessing, dos *Menaechmi* com os *Due gemelli veneziani*, de Goldoni. O próprio Horácio é interpretado como poeta anacreôntico, menos satírico do que paisagista, em Pope (*Imitations of Horace*, 1733/1739), Cowper, William Collins (*To Evening* e Od. I, 5), em Chénier (*Élégies*), em Meléndez Valdés e Leandro Fernández de Moratín; no arcadismo de Filinto Elísio e na tradução italiana de Francesco Cassoli. Veremos também aparecer um Horácio mais sério, mais pensativo, nas odes de Parini, e um Horácio ovidianamente exilado entre os "bárbaros" na poesia do húngaro Daniel Berzsenyi.

O Rococó tem um reverso curioso. O espírito virgiliano de Fénelon encontra-se na "oposição"; *Il Giorno*, o poema irônico de Parini

---

26 I. Schott: *Homer and His Influence*. London, 1926.

27 F. Ausfeld: *Die Deutsche anakreobntische Dichtung des 18. Jahrhunderts*. Strasbourg, 1907.

28 E. Nitschie: *Virgil and the English Poets*. New York, 1919.

contra as futilidades da vida aristocrática, é uma espécie de "Georgicas urbanas", e no *Peder Paars*, a epopéia herói-cômica de Holberg, aparece o problema social do servo, com certa rusticidade. A brutalidade é também outra característica do século em que os "pastores" de Versalhes e o Marquês de Sade são contemporâneos. A par da suavidade do tibuliano Savioli e do realismo teocritiano de Chénier e Landor surge a sensualidade properciana das *Roemische Elegien* de Goethe e dos poemas do sueco Kellgrén; e o idílio de *Paulo e Virgínia* será substituído pela ingenuidade mais nua da tradução de *Daphnis et Chloé* feita por Courier. Sêneca volta da Inglaterra e enche o teatro francês com os horrores de Crébillon père e os efeitos melodramáticos de Voltaire. Aparecem, então, "Antiguidades" inesperadas: a incredulidade materialista de Lucrécio, na imitação de Chénier e na tradução alemã de Knebel; a sátira violenta de Juvenal, em Samuel Johnson (*London* corresponde à Sát. III, e *The Vanity of Human Wishes* à Sát. X) e no *Misogallo*, de Alfieri.

A contar de 1750, o pré-romantismo europeu criara uma imagem inteiramente nova da Antiguidade. Uma ternura de feição diferente da do Rococó – o sentimentalismo – tira efeitos inéditos daquele velho livro didático que é Terêncio: a *Andria*, pouco imitada até então, forneceu, depois dos *Conscious Lovers*, (1722) de Steele, um novo tipo de comédia sentimental; e os *Adelphi* transformaram-se no *Père de famille*, de Diderot, em peça burguesa. Eurípides é ainda interpretado através de Racine, em Alfieri (*Alceste*, *Polinice*) e Goethe (*Iphigenie auf Tauris*); e, tanto num como noutro (e mais tarde em Oehlenschlaeger), percebe-se a influência de Sófocles; também, pela primeira vez na história moderna, Ésquilo se torna mais que um nome: já em 1738, Thomson traduzira o *Agamêmnon*, e Alfieri em *Agamemnone* e *Oreste* revela-se um apaixonado esquiliano, embora não autêntico. Pela primeira vez, na história das literaturas modernas, Píndaro torna-se um pouco mais acessível: em Gray (*The Progress of Poesy, The Bard*), em Foscolo, nas odes religiosas de Klopstock, em Hoelderlin, na poesia patriótica de Quintana, nas solenes odes russas de Derchavin. Um Plutarco diferente do da Renascença – um Plutarco de revoltas catilinárias, enche de entusiasmo os *Raeuber*, de Schiller, e as tiradas tiranicidas de Rousseau e Alfieri. A eloqüência de Demóstenes, nobre e violenta, substitui a urbanidade de Cícero, e

ressoa nos discursos dos dois Pitts, de Fox, Burke, Canning, Brougham, na Câmara dos Comuns[29].

O fato mais importante dessa evolução é a substituição dos romanos pelos gregos; de Virgílio por Homero, de Horácio por Píndaro, de Sêneca por Sófocles, de Cícero por Demóstenes[30]. Essa substituição, já iniciada pelos pré-românticos ingleses do século XVIII, foi principalmente obra dos poetas e filólogos alemães de 1800; constitui o *pendant* da abolição de conceitos importantes do Direito romano pelo Código de Napoleão. O ensaio de Schiller *Sobre Poesia Ingênua e Sentimental* (1796) fornece um lema: a poesia latina era "sentimental", porque de segunda mão, epigônica e alexandrina; à índole de originalidade dos povos "novos", "modernos", corresponderá a poesia "ingênua", original, dos gregos. O pré-romantismo pré-revolucionário gostava de acentuar os elementos primitivos da civilização grega, o realismo ingênuo, o individualismo apaixonado. Com a revelação do caráter burguês da Revolução, desde o Diretório, e o advento do estilo "Empire", neoclassicista, a nova imagem da Antiguidade "olímpica" de Weimar e de todos os classicistas europeus do século XIX, o Olimpo de uma civilização de beleza mediterrânea e equilíbrio feliz, superior a todas as civilizações posteriores: o ideal comum da elite dos homens cultos da Europa. Esta "Antiguidade estática" – e estética – é a que aparece nos manuais históricos, até hoje. É a Antiguidade de Renan (*Prière sur l'Acropole*), de Burckhardt (antes de ele conceber a *História da Civilização Grega*) e dos *scholars* de Oxford e Cambridge.

Esta "Antiguidade estática e estética", definida até hoje pelos humanistas da escola secundária, já não correspondia a necessidades vitais de uma civilização homogênea. Não se baseava no consenso da sociedade, e sim de uma casta de eruditos e semi-eruditos, que perdeu cada vez mais o aspecto de unanimidade internacional, à medida que a unidade européia se fragmentava, durante o século XIX, por influência dos nacionalismos. A democratização progressiva tornou insustentável um ideal de elite que

29 C. D. Adams: *Demosthenes and His Influence*. New York, 1927.

30 L. Dimier: *Histoire et causes de notre décadence*. Paris, 1934.
W. Rehm: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*. 3ª Ed. Berlin, 1952.

tinha por premissa o conhecimento de línguas difíceis, sem aplicação na vida prática, e estudos de muitos anos, acessíveis, só aos filhos de uma classe economicamente privilegiada. Já antes da fragmentação social da sociedade européia começara a fragmentação nacional. A língua de Cícero fora, desde o século XV, a "língua comum" dos europeus cultos; a língua de Erasmo fora desde o século XVI, a "língua comum", pelo menos, dos eruditos. Só do começo do século XVIII, a pálida "Antiguidade Rococó" deu à Europa um aspecto de civilização internacional: as alusões mitológicas foram compreendidas imediatamente e em toda a parte. O pré-romantismo acabou com a poesia mitológica, rompendo assim um dos últimos laços da unidade européia; o famoso *Sermone sulla mitologia* (1825), de Vicenzo Monti, última e já quase póstuma defesa da mitologia, marca o fim de uma era. Depois, já não se conseguiu unificar a Europa literária em torno da mitologia nórdica ou céltica dos pré-românticos, ou da "mitologia cristã" de Chateaubriand, ou ainda da "mitologia científica" dos materialistas e evolucionistas. Do mesmo modo, a unidade latina não pode ser substituída por uma unidade grega. A língua grega não encontrou o apoio que o latim sempre tivera nas línguas neolatinas; o classicismo grego revelou-se coisa artificial e dificilmente assimilável. Ao contrário, a distinção nítida entre a Antiguidade grega e a Antiguidade romana levou a dúvidas com respeito ao valor absoluto do ideal antigo geral. O primeiro reflexo dessa dúvida foi a crítica filológica, que no começo do século XVIII, com Richard Bentley e Bayle, revelou as espessas camadas de lenda e falsificação eruditas em torno da Antiguidade, para, ao terminar o século, duvidar, com Friedrich August Wolf, da autenticidade de Homero. O segundo reflexo foi a atitude dos românticos de preferirem às literaturas antigas as literaturas medievais, por serem do nosso próprio sangue, e até as literaturas renascentistas, que, sob formas aparentemente antigas, também são literaturas "nossas", modernas. Friedrich Schlegel, homem do século XVIII e helenista erudito, e ao mesmo tempo o maior pensador do primeiro romantismo, tirou a conclusão penetrante: "Todos encontraram sempre nos antigos o que desejavam e aquilo de que precisavam, quer dizer, encontraram a si mesmos." Mas, quando a sociedade democrática e nacionalista do século XIX já não precisar de nada da Antiguidade, então não se poderá fugir à pergunta: "What's Hecuba to him, or he to Hecuba?"

"Todos encontraram sempre nos antigos... a si mesmos." As experiências do caminho percorrido confirmam essa tese. O Homero de Chapman, o Homero de Pope e o Homero de Voss são poetas de 1600, de 1700 e de 1800; o "verdadeiro" Homero, propriedade exclusiva dos filólogos, existe em nossa ciência, mas não em nossa literatura. Nunca uma literatura moderna se aproximou tanto do ideal clássico quanto a literatura francesa da segunda metade do século XVII; e é, no entanto, uma criação genuinamente francesa[31].

Durante os onze séculos anteriores a Antiguidade foi sempre variável como critério e como medida: é este o sentido da frase de Friedrich Schlegel. Para os românticos, a Antiguidade já não significava um ideal absoluto, e sim uma experiência histórica entre outras, uma das mais remotas, e a mais alheia de todas; para interpretá-la, o século XIX confiava-se à crítica histórica.

A filologia clássica do século XIX não pertence à literatura: é lingüística, arqueologia, epigrafia, numismática, historiografia exata. Wolf, o *dénicheur* de Homero, Niebuhr, o *dénicheur* dos heróis romanos, Mahaffy, o *dénicheur* dos exércitos gregos, marcam fases de um caminho de destruição. Tampouco faltam os reabilitadores: os Boeckhs, os Wilamowitzs, os Lowes Dickinson. Mas o resultado é sempre o mesmo: quanto mais sabemos da Antiguidade – e sabemos hoje infinitamente mais do que os polígrafos barrocos sonharam – tanto mais estranha aparece. As traduções modernas, feitas não por poetas, mas por especialistas, transmitem-nos textos seguros e incompreensíveis, e, muitas vezes, o que antigamente parecia cume da poesia, parece-nos hoje lugar-comum penosamente estilizado. Não conseguimos alcançar a "verdadeira" Antiguidade; com os progressos da "verdade histórica", a Antiguidade perdeu o papel de critério e ideal. Hoje, o humanismo já não é uma força viva: seria possível escrever uma história da literatura dos séculos XIX e XX sem mencionar a influência das letras gregas e romanas. A Antiguidade está reduzida a disciplina escolar: recomenda-se o estudo do grego para fins de educação filosófica e estética, e o estudo da língua latina para fins de educação lógica e para compreender

31 H. Peyre: *Le classicisme français*. New York, 1942.

melhor a sintaxe das línguas neolatinas. Enquanto a literatura moderna sofreu a influência das letras clássicas – no parnasianismo pós-romântico, no neoclassicismo de certos grupos simbolistas, no estoicismo de certos diletantes e pessimistas modernos – foi literatura de evasão.

Um primeiro movimento neoclassicista surgiu por volta de 1850, preparado por certas tendências do último romantismo, tais como o entusiasmo de Shelley por Ésquilo, o "paganismo" de Maurice de Guérin, a tentativa de Keats de superar o romantismo pelo grecismo, a imitação dos metros gregos na poesia alemã de Platen, o bucolismo teocritiano de Moerike e as inclinações virgilianas em Victor Hugo. Na segunda metade do século, essas tendências se generalizaram. De Platen provêm, por influência direta, as *Odi barbare*, de Carducci, que são uma renovação do classicismo italiano. Em Shelley se origina o entusiasmo de Swinburne, meio escolar, meio dionisíaco. De Keats herdou Tennyson as tendêcnias arcaizantes (*To Virgil*); influências virgilianas encontram-se em poetas tão diferentes como Mathew Arnold e Pascoli. Todos eles participam da reação contra a civilização materialista da época; são inimigos da democracia ou do cristianismo, ou mesmo de ambos, e são todos pessimistas, ou seja, contra a corrente, sem esperança de vencer, fechando-se em ideais artísticos. Na França, esse sonho parnasiano torna-se sistema[32], representado por Leconte de Lisle, o poeta dos *Poèmes antiques*; as suas traduções de Homero (1866/1867), Hesíodo (1869), Teócrito (1861), Ésquilo (1872), Sófocles (1877), Horácio (1873) e Eurípides (1885) constituem o último corpo compacto de poesia antiga numa literatura moderna.

O classicismo de Leconte de Lisle revela certas qualidades que nenhum classicismo anterior conheceu: a preferência pelos mitos bárbaros da Grécia primitiva e pelo pessimismo desesperado dos últimos pagãos. Nisso, Leconte de Lisle é bem o contemporâneo de Bachofen e Rohde, que descobriram os primitivos cultos fúnebres dos gregos; de Burckhardt, que destruiu a imagem da Grécia olímpica e harmônica, descobrindo o pessimismo feroz dos habitantes da *polis* totalitária; de Nietzsche, que inventou a Antiguidade dionisíaca, escondendo atrás de gritos de alegria histérica a

32 F. Desoney: *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*. Paris, 1929.

angústica apocalíptica. Traços dessa histeria erudita encontram-se na dramaturgia euripidiana de Hofmannsthal (*Oedipus und die Sphinx, Electra*), em D'Annunzio (*Fedra*) e em Wyspianski. Mas o "fin du siècle" passou sem que se realizasse o "grand soir"; e o simbolismo burguês acalmou-se na frieza de um neoclassicismo de difusão internacional, representado por Henri de Régnier, Moréas, Stephan George, Bridges, Viatcheslav Ivanov, Staff, Ekelund.

Essas tendências arcaizantes ainda não acabaram inteiramente; apenas perderam o caráter de movimentos organizados, transformando-se em atitudes solitárias. Assim podemos considerar o parnasianismo do poeta americano William Leonard, traduzindo Lucrécio (1916); o bucolismo virgiliano de Jammes (*Géorgiques chrétiennes*, 1911/1912); o evasionismo erudito e emotivo de Thornton Wilder (*The Woman of Andros*). Em outros casos, os nomes antigos, modernizados, servem apenas de símbolos de validade geral. Assim o pacifismo histérico de Werfel (*Die Troerinnen*, 1915), a angústia religiosa de Unamuno (tradução da *Medéia,* de Sêneca), a Antiguidade psicanalítica de O'Neill (*Mourning Becomes Electra*, 1931) e a existencialista de Sartre (*Les mouches*). Mas há outros casos, diferentes, de poetas modernos, "radicais", se lembrarem da Antiguidade: Horace Gregory, por exemplo, traduziu Catulo (1931); Maxwell Anderson renovou, em *The Wingless Victory* (1936), aquela mesma *Medéia*, de Sêneca, que também foi modernizada por Robinson Jeffers; Louis Mac Neice traduziu o *Agamêmnon*, de Ésquilo; e Day Lewis, as *Geórgicas*. Nos últimos anos, as traduções de poetas antigos para o inglês constituem verdadeira onda. O que num Ésquilo ou num Sêneca atrai os poetas modernos é a atitude pessimista e, no entanto, viril, em face de terríveis transições sociais. Um sentimento parecido chama a atenção para a atitude de Ulisses. Já em 1918, o escritor norueguês Arne Garborg, espírito angustiado e barbaramente nórdico, refugiado na solidão das montanhas mais setentrionais do continente, surpreendeu o mundo com uma tradução da *Odisséia*. E Thomas Edward Lawrence, o famoso e fantástico "Lawrence da Arábia", quando desesperou da política inglesa e do mundo moderno, publicou, em 1932, a sua tradução em prosa da *Odisséia*. Poderíamos considerá-las despedidas resignadas: o sol de Homero, que iluminou durante milênios a paisagem européia em torno do

mar de Ulisses e São Paulo, parece enviar-nos da última Tule, antes de seu ocaso para sempre, os derradeiros raios.

Essa visão antipassadista da Antiguidade não corresponde, porém, aos fatos históricos e à sua justa interpretação. No estudo *Três Fontes e Três Elementos do Marxismo*[33], Lênin caracteriza o marxismo como herdeiro legítimo da filosofia alemã, da economia política inglesa e do socialismo francês. Nas origens desses três elementos encontram-se pensamentos antigos: o idealismo acadêmico, o materialismo epicureu e a utopia platônica. Não será difícil demonstrar, da mesma maneira, a presença invisível da Antiguidade em todos os setores do pensamento moderno; e do pensamento antigo, a literatura antiga é a mais completa expressão emotiva. Daí se origina o fato de todos os gêneros literários ainda hoje existentes haverem sido criados pelos gregos, tendo-nos sido transmitidos pelos romanos. A negação futurista do humanismo, embora admitindo essas origens, considera-as como superadas, já sem valor atual. A interpretação dialética dos fatos históricos chega a outro resultado: a contradição dialética entre o presente e o passado pode ser removida pela ação, mas nunca pelo pensamento; o pensamento não pode abolir o que nos foi dado pela história; o pensamento pode conservar, mas não abolir o fato histórico; na dialética hegeliana, a abolição (*Aufhebung*) do passado significa a sua conservação (*Aufbewahrung*)[34].

Existem, pois, fatos históricos que não passam, mas que, pelo contrário, permanecem, entre estes encontram-se os fatos da história espiritual em geral, e da história literária em particular. A história literária não pode ser escrita como história política, revelando a relação pragmática entre os fatos; neste caso, a história literária seria a narração dos chamados "movimentos", dos grupos e escolas, e das suas polêmicas, das tentativas de sistematização filosófica dos programas e manifestos, e, na melhor das hipóteses, das chamadas "influências" e da migração dos enredos pelas épocas e pelas literaturas: quer dizer, a história literária seria a relação dos fatos exteriores e de importância menor. Fatos desta natureza constituem parte

---

33 Publicado primeiro na revista *Prosweschtchnije*, nº 3, março de 1913. Agora em V. J. Lenin: *Obras Completas*. Vol. XVI.

34 S. Marck: *Die Dialektik in der Philosophie der Gegenwart*. Vol. II. Tuebingen, 1931.

integrante da historiografia política, ocupada com os acontecimentos que se passaram. Existe, porém, entre a historiografia política e a historiografia literária, uma diferença essencial: aquela vê os acontecimentos do ponto de vista do "era"; esta, do ponto de vista do "é". O objeto principal da historiografia literária é constituído pelas "obras", não "abolidas", mas "conservadas"; as obras que não passaram, mas que permanecem e continuma. A bem dizer, essas obras não têm história[35], senão a das suas interpretações, cuja multiplicidade através dos tempos lhes confirma a permanência.

Nessa circunstância se baseia a parte crítica da histografia literária: a verificação das obras que restam. E que é que resta da Antiguidade? Do ponto de vista material, muito pouco. A literatura grega era, sem dúvida, uma das maiores, em sentido quantitativo, e a romana, pelo menos, muito considerável. A poesia lírica grega, com exceção da de Píndaro, perdeu-se quase completamente; só possuímos, hoje, fragmentos dela. Sabemos da existência de 90 peças de Ésquilo, e só temos 7; das 120 peças de Sófocles, restam-nos 7; das 80 ou 90 peças de Eurípides, possuímos apenas 19. Dos outros poetas trágicos, nada nos resta; da comédia, além de Aristófanes chegaram até nós alguns fragmentos de Menandro. Os florilégios e enciclopédias bizantinos, fornecendo-nos inúmeras citações e muitos resumos de obras perdidas, fazem-nos sentir essa perda. Da literatura romana não conhecemos bem as origens nem a evolução, e sim apenas a renascença e a decadência.

Esse estado de coisas apresenta certas vantagens: o tempo tem feito a escolha, e a atenção fica concentrada nas obras. Por outro lado, é impossível escrever uma verdadeira história das literaturas antigas. Seria, porventura, possível escrever a história da literatura inglesa sem conhecer a poesia lírica inglesa, ou escrever a história da literatura espanhola conhecendo só a décima parte das suas obras dramáticas? A arqueologia e a historiografia dos últimos cem anos forneceram uma quantidade imensa de novas datas sobre a história política, econômica e social da Antiguidade; o *background* já está bastante iluminado. Mas o nosso conhecimento das obras literárias, apesar dos muitos fragmentos encontrados nos papiros

---

35 H. Cysarz: *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*. Halle, 1926.

egípcios, não aumentou do mesmo modo. Não é possível – e nunca o será, talvez – conhecer a evolução das letras antigas; o que possuímos, são últimos resultados e fragmentos de resultados.

Enquanto a "Antiguidade" foi considerada de maneira estática, como produto da época mais esplêndida da civilização humana, aquelas obras foram consideradas como modelos. Hoje, a "Antiguidade" é interpretada de maneira dinâmica, como série de reflexos variáveis que uma civilização alheia deixou nas diferentes épocas da nossa própria história. A verdadeira significação da Antiguidade – o motivo da sobrevivência das suas obras – deve encontrar-se na própria tradição milenar que ela deixou. Esta tradição existe em nossos dias apenas como rotina escolar, apontando os gregos como donos de beleza olímpica e profundidade filosófica, e os romanos como exemplo de heroísmo viril e razão lógico-jurídica. Contudo, não é uma tradição inventada pelos humanistas da Renascença e mantida pelos humanistas da escola secundária moderna. Aquela tradição é tão velha como a própria civilização da Antiguidade.

A *Ilíada* não é um documento contemporâneo das guerras heróicas da Grécia primitiva; é documento de uma época posterior, e, apesar disso, muito remota – as opiniões diferem entre o século IX e o século VII. Já então existia a tradição de uma estética requintada, de uma aristocracia meio divina, meio humana, imagem reprojetada sobre os rudes guerreiros de um passado já quase esquecido. O ideal de beleza harmônica, nutrido pelo sol sobre o mar jônico, não é um sonho moderno; encontra-se já na *Ilíada*, e já como tradição secular[36]. Para completar o quadro dos ideais e tradições homéricas, é preciso esquecer o conceito moderno de "filósofo", como sonhador metafísico ou como investigador intrépido de verdades novas e cada vez mais profundas. O filósofo grego é, em primeira linha, um retor, um "sofista", um homem habilíssimo, que ensina mil recursos para vencer na vida política e judiciária; um descendente espiritual de Ulisses[37].

---

36 C. M. Bowra: *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford, 1930.

37 E. Schwartz: *Die Odyssee*. Muenchen, 1924.

A "tradição romana" é igualmente tão antiga como a própria civilização romana. Já num verso do poeta épico Quintus Ennius, do século III antes da nossa era, se encontra o dogma tradicional: "Moribus antiquis stat res Romana virisque"; e pouco depois, no século II, Marcus Porcius Cato exprime a doutrina da resistência viril deste modo: "Quis hanc contumeliam, quis hoc imperium, quis hanc servitutem ferre potest?"

Trata-se, pois, de tradições que não são o resultado das civilizações antigas, e sim o seu substrato. Apenas, "tradição" tem, para os antigos, um sentido diferente da acepção em que hoje tomamos a palavra. "Tradição", para a Antiguidade, não é um corpo de doutrinas e atitudes, que se faz mister aceitar e imitar, assim como acontece entre nós, com as nossas tradições. O conceito hodierno de "tradição" é inseparável dos conceitos "fé" e "imitação", ou "dogma". No mesmo sentido, tomou-se sempre, entre nós, o humanismo, isto é, como "dogma" do valor superior dos modelos antigos, e como imitação desses modelos; assim se interpretou a *mimesis*, conceito principal da estética aristotélica. Se fosse este o sentido de "tradição" na Antiguidade, qualquer defesa do humanismo e ocupação com a literatura greco-romana seria inútil. O sentido de "tradição" entre os antigos era, porém, diferente. As religiões da Antiguidade não conhecem "dogmas"; consistem essencialmente num corpo de ritos sagrados que é preciso repetir sempre, "imitar", de modo que o problema se reduz à acepção da palavra *mimesis*, imitação.

Toda a literatura greco-romana repete invariavelmente os mesmos assuntos, transmitidos pela tradição. Mas, quanto a essa tradição, os antigos permitem-se as maiores liberdades; chegam a modificar livremente até os mitos sagrados, e fizeram isso desde o começo. Já no hino homerídico a Apolo, atribuído, segundo um escoliasta de Píndaro, a Kynaithios de Quios (c. 580 antes da nossa era), encontram-se trechos considerados outrora como acréscimos incoerentes, e reconhecidos hoje como modificações do mito tradicional para fins de técnica literária[38]. Mais tarde, a literatura greco-romana irá fornecer inúmeros exemplos dessas modificações livres da tradição aceita. Quer dizer que, desde os começos da civilização

38 F. Dornseiff: *Archaische Mythenerzaehlung*. Berlin, 1933.

grega, os antigos consideraram a *mimesis* não como imitação servil, e sim como processo criador. A definição relativamente moderna da arte como "imitação da natureza" pode-se apoiar num testemunho antigo: em Platão. Mas na *República* a arte só é definida como "imitação da natureza", duplicação supérflua de objetos existentes, para justificar a expulsão dos poetas; conclusão que não se tirou ainda a respeito dos modernos propagandistas da arte como mera "imitação da natureza". A refutação desse conceito platônico encontra-se em Aristóteles. Mantendo o conceito *mimesis*, Aristóteles demonstra que a obra de arte não é uma simples repetição do objeto natural em outra matéria. A *mimesis* acrescenta qualquer coisa ao objeto, e também ao assunto transmitido pela tradição. A *mimesis*, segundo Aristóteles, não é mera imitação; é a técnica literária da transformação de impulsos psicológicos do poeta em estruturas lingüísticas, sem preocupação da conformidade com a natureza ou com a forma tradicional do assunto[39]. As modificações poéticas, introduzidas deste modo, incorporaram-se imediatamente à "natureza" e à "tradição", e nisso reside a diferença entre a maneira antiga e a maneira moderna de considerar a literatura e o mundo[40]. O homem antigo era incapaz de distinguir bem, na obra de arte, entre a Natureza e a representação da Natureza; viu a Natureza sempre através da arte. Do mesmo modo, o homem antigo não era capaz de distinguir bem entre a tradição e a poesia; até a mitologia, a tradição religiosa, estava largamente composta de invenções dos poetas. O homem antigo era, até certo ponto, incapaz de distinguir exatamente entre a realidade e a idealidade. A conseqüência disto é a falta de realismo e de idealização na arte antiga: o plano real e o plano ideal coincidem perfeitamente, de modo que o que nos parece idealizado, ao grego parecia realista e real. Daí a enorme capacidade de imaginação especulativa dos gregos, na arte, na literatura, na filosofia. Criaram, mentalmente, mundos, sem cair em romantismo ou evasionismo, porque esses mundos espirituais, logo depois de criados, se incorporaram à realidade, para fazer parte dela. Deste modo, os gregos criaram não só uma arte, uma literatura, uma filosofia, uma ciência, mas

39 L. Abercrombic: "Principles of Literary Criticism". (In: *An Outline of Modern Knowledge*. Ed. by W. Rose. New York, 1931.)

40 G. Lowes Dickinson: *The Greek View of Life*. 18ª ed. London, 1938.

também, e em primeira linha, os conceitos desses reinos do espírito como realidades, ou, como nós outros diríamos, como realidades superiores – distinção que o grego ignorava. O nosso "mundo ideal" – arte, literatura, filosofia, ciência pura – é uma criação do espírito grego. Apenas com uma diferença: para nós, é um "mundo ideal", sempre diferente da realidade das coisas; para os gregos, a idealidade do pensamento filosófico e das obras de arte coincidia com a realidade das coisas. Neste sentido, o mundo grego continua como ideal eterno.

Os romanos não possuíam a força de abstração dos gregos. Assim como o "idealismo" dos gregos é para nós inconcebível e portanto inimitável – vivemos apenas consumindo-lhes a herança – assim o realismo dos romanos. O caráter materialista da religião romana é exemplo disso. O realismo romano chegou ao extremo de excluir toda a possibilidade de criação ideal: não existe propriamente literatura romana que não seja imitação dos gregos pelos romanos cultos, educados à maneira grega, e numa época relativamente tardia. Explica-se assim o fato de não existir evolução da literatura romana, que principia logo com uma "renascença" meio romântica da literatura grega[41]. O material desta literatura de segunda mão já não era a imaginação grega; era a própria realidade romana, literariamente idealizada. A literatura romana fornece os primeiros exemplos de idealização, romantismo e evasão; talvez por isso os modelos romanos tenham exercido nas literaturas modernas influência muito maior do que os modelos gregos.

A literatura romana não criou um mundo espiritual independente, como a literatura grega; foi, antes, ocupação de uma elite culta, ou até de indivíduos isolados, mais ou menos separados da realidade. A evolução posterior da literatura romana é a história da luta contínua do homem para defender-se dessa realidade bruta, para manter a sua independência espiritual. As suas vitórias e derrotas neste caminho ficaram cristalizadas nas obras da literatura romana.

Já se disse que as obras das literaturas antigas são dificilmente traduzíveis: quando traduzidas literalmente, parecem estranhas, inteira-

---

41 Ed. Hamilton: *The Roman Way*. New York, 1932.

mente alheias ao nosso modo de pensar e sentir, e quando traduzidas livremente, acomodadas a esse nosso modo – muito do que os séculos elogiaram parece então lugar-comum gasto. Agora, essa dificuldade é explicável. Quando as obras da Antiguidade são traduzidas literalmente, reparamos que pertencem a um mundo alheio, com o qual a nossa realidade não tem nada em comum. Mas quando traduzidas livremente, isto é, realmente para a nossa língua, então reconhecemos nelas os nossos próprios ideais básicos, herdados da Antiguidade e propriedade comum, dela e nossa; por isso nos parecem lugares-comuns. Combinando esses dois fatos, chega-se a reconhecer a significação histórica da Antiguidade: uma civilização alheia forneceu durante quase dois milênios os critérios da nossa própria civilização. É um caso único na história universal; um caso de que não há exemplos em outras civilizações. Daí as conseqüências do humanismo bimilenar da humanidade ocidental, as boas e as menos boas. Sem aquele ideal transcendente, sem aquele critério alheio, a civilização moderna teria sido incapaz de renovações periódicas, ter-se-ia petrificado como as grandes civilizações do Oriente; e que significam, em comparação com isso, as épocas passageiras de imitação estéril? A criação de um mundo ideal pelos gregos e a luta dos melhores entre os romanos contra a realidade material foram e continuma a ser os primeiros exemplos de "humanidade pela humanidade", de "humanismo". Neste sentido, as obras da Antiguidade são soluções literárias de problemas geralmente humanos; as vitórias dos antigos são virtualmente vitórias nossas, as derrotas dos antigos são virtualmente derrotas nossas. Para nós, em quase dois mil anos de tentação permanente de sair da qualidade humana, a mera sobrevivência daquelas obras constitui um sinal, lembrando-nos que somos homens. Mas se esta consciência se perdesse, um dia, então teria chegado o tempo de deixar de "chorar por Hécuba", e de chorar por nós mesmos.

O texto a seguir não se encontra na 2ª edição pela mesma razão de o texto anterior também ter sido cancelado (capítulo III, "História do humanismo e das renascenças"), mas que transcrevemos aqui pelos mesmos motivos apresentados na introdução deles, pág. XLV.

O Editor

[...........]

Mas o romantismo não desapareceu. Ficam suas obras. Ficam Kleist e Heine. Ficam Wordsworth, Coleridge, Scott, Shelley, Keats e Emily Brontë. Ficam Lamartine, Nerval e Hugo. Ficam Manzoni e Bécquer. Pois as obras não são atingidas pelo desaparecimento da mentalidade que as inspirou.

As grandes obras literárias do passado são os objetos permanentes da crítica. Mas outro é o objeto da historiografia literária. Essa ocupa-se, principalmente, dos movimentos literários coletivos. Por isso, na seguinte discussão das origens e do fim do romantismo se falará pouco de valores literários; mas se falará muito de acontecimentos políticos e condições sociais. Esta discussão não pretende explicar sociologicamente a existência daquelas obras, mas, sim, as condições em que se divulgarem e os motivos por que foram aceitas pelo público e imitadas por tão numerosa legião de escritores menores; até o movimento romântico se esgotar e encontrar seu fim.

O romantismo foi definido, no seu ponto de partida, como "reação à revolta francesa." O termo "reação" tem, evidentemente, sentido psicológico: o de "reagir", desta ou daquela maneira, a um determinado fato. Mas por volta de 1850, o termo já tinha adquirido outra acepção: significava "Reação" política e religiosa, ou então, como na França, a perda de contato com a realidade, à qual os românticos teriam preferido seus sonhos, a utopia. Quando os escritores de 1850 se chamavam "realistas", fizeram-no conscientemente em oposição ao romantismo; pretenderam enfrentar a realidade social da qual o romantismo se evadira, cultivando saudades medievais; pretenderam voltar ao espírito lúcido, claro e racional do século XVIII, da Ilustração. Então, a gente acreditava saber o que é romantismo: fora a "Reação." Quando, porém, os historiadores da literatura

começaram a estudar as origens do romantismo, verificaram com certo espanto a existência daquele saudosismo medievalista e, mais, da melancolia nebulosa e dos desejos desordenados de expressão subjetiva, típicos do romantismo – verificaram a existência de tudo isso em pleno século XVIII. Existia, pois, um romantismo avant la lettre, que foi batizado "pré-romantismo." O novo conceito não foi logo aceito; acharam-no vago e impreciso. Sabemos, disseram os partidários das classificações convencionais, o que é romantismo; mas que pré-romantismo é esse do qual ninguém sabe de onde veio, quando começou e quando acabou? Os pré-românticos não sabiam, evidentemente, que eram "pré-românticos", porque essa corrente literária se define pelo "pré", que é um "vaticinium ex eventu" e não um fato histórico, bem definido. Hoje, poucos fenômenos da história literária parecem tão bem definidos como o pré-romantismo, enquanto o termo "romantismo" se torna cada vez mais vago e equívoco. Quase só pode ser definido como o que veio depois do pré-romantismo; como o "pós-pré-romantismo."

Os equívocos em torno da palavra "romantismo" parecem desaparecer, quando o estudo desiste da interpretação do romantismo como fenômeno universal, limitando-se às expressões nacionais. Então só subsiste a forte contradição entre o romantismo francês e o romantismo alemão. Para estudioso francês, a palavra "romantismo" é quase sinônimo de "revolução": o grande precursor é Rousseau; Chateaubriand, liberal meio anárquico, disfarçado de royalista e católico, substitui os cânones clássicos da literatura pelos arbítrios da sua subjetividade: Madame de Staël arruína a tradição nacional, importando venenos estrangeiros; os maiores representantes do romantismo seriam o verbalista Hugo, jacobino terrível da literatura, e o seu *pendant* feminino George Sand, anarquista do sexo e da sociedade. Mas para o estudioso alemão, a palavra "romantismo" é quase sinônimo de "reação": do início, os românticos sonharam com catedrais e castelos medievais; ao racionalismo seco da Ilustração, Novalis opôs o sonho da Cristandade novamente reunida; Eichendorff encontrou o país dos seus sonhos na religião dos seus pais; muitos românticos protestantes converteram-se ao catolicismo; alguns desses convertidos, como Fiedrich Schlegel e Adam Mueller, tornaram-se os teóricos da reação política; e como fortaleza dessa reação, contra as influências nefastas do estrangeiro,

foi considerada a própria nação alemã. O romantismo alemão não é ateu, republicano e cosmopolita como o romantismo francês; é católico ou pelo menos cristão no sentido de qualquer ortodoxia eclesiástica; é monárquico e nacionalista. Culminará no neo-romantismo pangermanista de Wagner, oposto aos ideais democráticos e laicistas da Terceira República.

Quando uma oposição entre dois conceitos é tão fundamental, não demora a aparecer a possibilidade de uma explicação e reconciliação dialética. Com efeito, os "venenos estrangeiros" que Madame de Staël importou, estavam concentrados no livro *De l'Allemagne*; foi o romantismo alemão que Madame de Staël deu a conhecer aos franceses. E a oposição dos primeiros românticos alemães contra o racionalismo seco da Ilustração apoiou-se no sentimentalismo religioso de Rousseau, que tampouco deixava de influir na formação do nacionalismo alemão. Essas interdependências contraditórias até aparecerem personificadas. Friedrich Schlegel, na primeira fase da sua atividade, parece-se bastante com os românticos franceses da geração posterior, e o romantismo irônico de Heine encontra o seu *pendant* em Musset; Lamartine figuraria bem entre Eichendorff e Lenau, e Nerval não é menos "sonhador" do que Novalis. Existe, pois, um denominador comum entre o romantismo alemão e o romantismo francês, e, considerando-se os antecedentes pré-românticos, será provável encontrá-lo no país do pré-romantismo, na Inglaterra, onde as contradições franco-alemãs coexistem: o pio popularista Wordsworth ao lado do aristocrata revoltado Byron, o conservador nacional Scott ao lado do sonhador revolucionário Shelley. O denominador comum entre todos eles não pode ser uma doutrina nem um estilo; quando muito, é uma mentalidade; e será de origens inglesas.

A palavra "romantismo"[1] é de origem inglesa, exprimindo o desprezo do realismo e empirismo anglo-saxônicos contra as loucuras donquixotescas dos espanhóis, depositadas nos romances de cavalaria. Neste sentido pejorativo aparece a palavra na segunda metade do século XVII, entre as épocas de Hobbes e Locke. No século XVIII, a palavra perde o

---

1 A. François: "Romantique". (In: *Annales Jean-Jacques Rousseau*, V, 1909.)
A. F. Baldensperger: "Romantique, ses analogues et équivalents". François: "Romantique". (In: *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature,* XIV, 1937.)

sentido pejorativo: o "revival" de Spencer favorece a revalorização do "romanesco", e o "revival" de Milton acrescenta o termo de "penseroso", do homem perdido na contemplação da natureza, do céu, do passado, das ruínas. Agora, "romantismo" significa um "état d'âme" melancólico, o do poeta Gray, meditando entre os túmulos de um cemitério de aldeia, o do poeta Cowper, comparando a natureza, obra de Deus, e a cidade, obra do homem. Nesse sentido saudosista, a palavra aparece na "5me proménade" das *Rêveries d'un promeneur solitaire* (1777, publicadas em 1782), de Rousseau: "Les rives du lac de Bienne son plus sauvages et plus romantiques que celles du lac de Genève." Aí, "romântico" significa a capacidade de uma paisagem de sugerir certas emoções; no rigor, não "certas" emoções mas a de um "je ne sais quoi" que não pode ser traduzido para a língua da "raison." Toda a literatura romântica será, neste sentido, emotiva: opondo-se à dominação da matéria pela inteligência artística, que é a norma das literaturas clássicas e classicistas, admitirá como fim da arte só a expressão espontânea das emoções individuais ou coletivas. Daí a impossibilidade de uma definição racional. Principlamente emotiva é a literatura pré-romântica, de Thompson a Rousseau; puramente emotiva é a literatura do próprio romantismo, entre mais ou menos 1800 e 1830 e depois. Mas literatura "romântica" no sentido de literatura emotiva é um fenômeno de todos os tempos. Poetas emotivos, e portanto românticos, são Petraraca e Tasso, Du Bellay e Samuel Richardson. Tampouco é critério a incompatibilidade da expressão com os cânones clássicos e classicistas; neste sentido tinham razão os primeiros teóricos do romantismo quando chamavam de românticos – por mais estranho que isto nos pareça – a Dante e Shakespeare, Ariosto e Camões, Cervantes e Calderón e a toda a literatura medieval, ao ponto de identificar "literatura romântica" e "literatura cristã" ou "moderna." Eis a razão por que é possível encontrar "precursores" do romantismo em todos os países e em vários séculos; já se construíram verdadeiras árvores genealógicas do romantismo, sempre com a pretensão de defini-lo "logicamente", racionalizar-lhe a substância emotiva. Presta-se atenção à literatura anti-humanística, popular e burguesa, da Idade Média; às relações entre o conceito de "Inspiração" nos teólogos da Reforma e o conceito de "Gênio" nos teóricos do pré-romantismo; à analogia entre a vitória definitiva da astronomia copernicana no começo do século XVIII e o olhar do

homem pré-romântico, angustiado, para o Universo infinito; à proibição dos assuntos de mitologia pagã pelos teóricos da Contra-Reforma, e ao uso da "mitologia" cristã pelos miltonianos do século XVIII; à meditação individual dos *Exercitia spirituali*, e à meditação solitária dos protestantes secularizados; ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, geográficos e econômicos, e a decadência dos conhecimentos filológicos, greco-romanos, entre os leigos; à decadência do patronado aristocrático, e ao aparecimento de um novo público, burguês e em grande parte feminino. Esses fenômenos, pelo menos muitos entre eles, precedem de longe ao advento do romantismo. Romantismo, neste sentido, não é uma qualidade característica da literatura entre 1800 e 1830, nem sequer entre 1760 e 1850, mas uma qualidade intermitente, às vezes manifesta, às vezes subterrânea, de toda a literatura de todos os tempos, porque representa a parte emocional de expressão literária e uma qualidade humana permanente.

Por isso, não é justo verificar, com certo desprezo, um "romantismo anacrônico" em poetas "atrasados", "provincianos", que não têm nome ou são legião, ou em "fantaisistes", solitários como Stevenson, ou em celebridades patrióticas como Sienkiewicz; ou então considerar como conseqüência de atraso literário e da disposição racial pela retórica e sobrevivência do hugonianismo nas literaturas hispano-americanas, até o "Hugo dos Andes", Santos Chocano, em pleno século XX. Em outros poetas e outras literaturas o romantismo sobrevive de maneira mais sutil ou mais dissimulada, mas um pouco em toda parte e às vezes com ruído, de modo que se pode dizer: o romantismo continua.

O golpe mais duro contra o romantismo foi a revolução parisiense de julho de 1830: então começou a época do "juste-milieu", da burguesia, da industrialização e comercialização, do jornalismo. Mas o mesmo ano de 1830 é o da "bataille d'Hernani", da vitória do romantismo francês na mesma cidade de Paris. O verdadeiro vencido de 1830 é o romantismo medievalista de tipo alemão; Heine fará a canção fúnebre, irônica, dos sonhos catolizantes e feudais. Schopenhauer, no entanto, o metafísico mais típico do romantismo alemão, estava desconhecido naquele tempo; foi descoberto por volta de 1890, na época do positivismo científico e econômico, preparando o caminho ao neo-romantismo de Wagner, grande potência artística de 1890 e 1900. Nem realismo nem natura-

lismo nem a intervenção inesperada das literaturas escandinavas e russa significam o fim do romantismo. Balzac, o romancista do dinheiro, não é o "dernier Chouan" do romance histórico, que continua a ser escritor em toda a parte. O positivismo de Georg Brandes não impediu o advento ao impressionismo neo-romântico do seu amigo Jens Peter Jacobsen nem ao neo-romantismo popular de Selma Lagerloef. Gogol, o criador do realismo russo, é um grande romântico; confirmaram isso os seus discípulos neo-românticos, como Remisov, no século XX. Em geral, realismo e romantismo, os irmãos inimigos, harmonizam muito bem, historicamente e estilisticamente. Em que ponto acaba o romantismo e começa o realismo em Dickens? – e a pergunta volta a apresentar-se a propósito de Turgeniev e Bjoernson, Pedro Alarcón e Júlio Dinis. Romântico é o medievalismo dos vitorianos, de Tennyson, dos pré-rafaelitas Rosseti e Ruskin, do vitoriano americano Longfellow, até do socialista Morris. Romantismo é um conceito relativo. Dostoievski é romântico em comparação com Tolstoi, Flaubert é romântico em comparação com Zola, Zola continuou sempre romântico, até na ideologia democrática, respectivamente na ideologia rousseauiana dos seus últimos romances; e na ideologia democrática, respectivamente na ideologia anarquista da velhice de Ibsen ressurge o romantismo meio fantástico das suas obras da mocidade. Em relação ao parnasianismo da poesia vitoriana, Swinburne e Whitman são românticos, aquele um romântico do helenismo, este o romântico da democracia americana. Românticos são Baudelaire, Villiers de L'Isle Adam, o ironista heiniano Laforgue; isto é, os precursores daquele neo-romantismo que se chama simbolismo. Não há nada mais romântico do que o simbolismo, sobretudo nas suas formas decandentistas; Verlaine, Samain, Rilke na mocidade, Yeats na mocidade. Não é possível separar o simbolismo do neo-romantismo confesso dos Richard Wagner, Maeterlinck, Selma Lagerloef. Romântica é a atitude de D'Annunzio e a de Barrès. Romantismo é o medievalismo "fantaisiste" de Fagus, o catolicismo liberal e meio sensual, meio místico de Fogazzaro, as explosões anárquicas de Huysmans, Bloy e Papini, a mentalidade do "Renoveau Catholique" na França, a renascença do romance histórico em toda a parte, até entre os russos soviéticos Alexei Tolstoi, Tchapygin e Tynianov; enfim, há o romantismo baixo do romance policial que é um "revival" do romance "gótico" do pré-romantismo. Romântica é a poesia emocional de

Noailles, Millay, Jessenin. Mas também há os fortes "souvenirs" românticos em Apollinaire – "cors de chasse dont meurt le bruit parmi le vent"; e os seus discípulos, os surrealistas, invocam os exemplos de Jean Paul, Novalis e Nerval. Há muito romantismo na poesia hermética de Harold Hart Crane, no saudosismo aristocrático dos escritores do "Old South", no egotismo de David Herbert Lawrence. Românticos são o byronismo político de Hemingway. Existem um fascismo romântico e um romantismo comunista, ambos lutando contra o romantismo da democracia que se inspira em Rousseau. Existe, em suma, um romantismo político, porque a evolução política, da qual o advento do romantismo foi um sintoma, ainda não acabou.

Eis o motivo por que o romantismo constitui objeto de apaixonadas discussões políticas. Precederam às polêmicas atuais as dos liberais alemães entre 1830 e 1850, pretendendo destruir, junto com os sonhos medievalistas, os restos do feudalismo e da reação política na Alemenha. Depois, inverteram-se os argumentos. O anti-romantismo dos direitistas franceses e da "Action Française"[2] construiu a filiação nefasta "Rousseau – Chateubriand – Lamartine – Hugo", com alusões a Byron e Wagner, para demonstrar a identidade de romantismo e revolução, anarquia sentimental e anarquia política; e o neo-humanismo norte-americano[3], secundado pelo inglês Hulme, repetiu esses argumentos com zelo desdobrado, na esperança de construir, no mundo anglo-saxônico, um classicismo conservador, comparável ao classicismo da "Action Française", Bremond,[4] ao contrário, chama a atenção para o romantismo conservador de Walter Scott e os elementos de catolicismo irrepreensível em Lamennais e Saint-Beuve, enquanto os círculos libertadores da América Latina pretendem ressuscitar o romantismo revolucionário contra o classicismo dos humanistas, defensores do capitalismo de estilo colonial.

A confusão com respeito ao sentido político do romantismo reflete a confusão com respeito ao sentido do romantismo literário. Na

---

2 Lasserrre: *Le romantisme français*. 3ª ed. Paris, 1918.
Ch. Maurras: *Romantisme et Révolution*. Paris, 19925.

3 J. Babbitt: *Rousseau and Romantiscism*. Boston, 1919.

4 H. Bremond: *Pour le romantisme*. Paris, 1923.

verdade, as discussões políticas em torno do romantismo não servem para esclarecer o termo; antes, ao contrário. O fenômeno fundamental da história literária daquela época – a contradição dialética entre o romantismo alemão, medievalista, e o romantismo francês, revolucionário – já deveria excluir a polêmica que pretende atualizar o problema. O problema é histórico: como foi possível que aqueles dois movimentos contraditórios se chamassem, ambos, "românticos"? A atualidade do problema para a crítica literária reside no fato de que a expressão se tornou lugar-comum, de acepção cada vez mais indefinida. Deu-se o apelido de românticos aos poetas e escritores mais diferentes; diagnosticaram-se elementos românticos em Gogol, Balzac e Wagner, Tennyson, Turgeniev e Ibsen, Whitman, D'Annunzio, Yeats, Apollinaire – mais em que se autoriza esse uso da palavra? Não seria apenas um sentimento vago, uma emoção irracional que pretendemos racionalizar? Nenhuma tentativa de definição deu resultado; o romantismo não se define. Quando muito, será possível descrever-lhe as vicissitudes históricas.

O primeiro resultado dos estudos de literatura comparada sobre o romantismo foi a descoberta do pré-romantismo: de um movimento literário, principalmente da segunda metade do século XVIII, inspirado pelo advento da burguesia e pelas crises agrária e industrial; e de caráter "melancólico", no sentido mais amplo da palavra, do descontentamento até ao ponto de incompatibilizar-se com a realidade. Entre o pré-romantismo e os começos do romantismo situa-se um acontecimento histórico: a Revolução francesa; e não será precipitado afirmar que ao "post hoc" corresponde um "propter hoc." A Revolução destruiu parte daquelas realidades sociais, tão dolorosamente sentidas. Deste modo, a Revolução francesa pode ser definida, com respeito às suas conseqüências literárias, como um fenômeno pré-romântico ao qual sucedeu imediatamente o romantismo. Entre a Revolução francesa e o romantismo francês, que continua revolucionário, existe, porém, um grande intervalo cronológico. Pensa-se em Chateaubriand e Madame de Staël. Mas Chateaubriand, em quem existem muitos resíduos classicistas, só continua uma tradição francesa do século XVIII, a do intercâmbio literário com o pré-romântismo inglês; e Madame de Staël só comunicou aos franceses o classicismo weimariano e a crítica romântica de August Wilhelm Schlegel. Salientou-se a influência direta

dos "Lake Poets" sobre Lamartine; mas o romantismo inglês já é da mesma maneira contrária à tradição revolucionária dos franceses como o alemão, e em vez da explicação procurada volta à contradição conhecida. Outra linha de filiação foi estudada por Albert Béguin.[5] O entusiasmo dos românticos alemães pela aristocracia medieval, com todas as conseqüências políticas e sociais desse entusiasmo, não harmoniza bem com a violência rousseauiana dos pré-românticos alemães, do "Sturm und Drang"; descobriram-se então, dentro do pré-romantismo alemão, os começos de uma nova psicologia do sonho e do subconsciente, produto das experiências místicas e antecipações da psicanálise. A psicologia irradionalista amanhece no céptico Lichtenberg e nos místicos Hamann, Moritz e Jung-Stilling; apresenta-se como "ciência romântica", sistemática, em Troxler, Gotthilf Heinrich von Schubert e Carus; e constitui elemento significativo da literatura dos Jean Paul, Novalis, Tiek, Armim, Clemens e Bettina Brentano, E. T. A. Hoffmam, Eichendorff, e até de Heinrich von Kleist. Os *pendants* franceses são Sénancour, Nodier e, sobretudo, Nerval; também se salienta o ocultismo de Victor Hugo. Os herdeiros franceses desse "verdadeiro" romantismo são Baudelaire, certos simbolistas e os surrealistas. O romantismo da noite, do sonho e do subconsciente não é mera evasão; é uma tentativa das mais radicais de destruir a "falsa" realidade do dia, da sociedade e das reflexões racionais; e constitui assim uma analogia perfeita das tentativas de destruição da velha sociedade pela revolução. Mas nem o romantismo alemão nem o romantismo francês param na destruição. Encaminham-se, este e aquele, para uma nova realidade, que não será tão insuportavelmente racional como a destruída. Contudo, para apresentar programa político já não bastam as emoções; é preciso, até certo ponto, racionalizá-las, transformá-las em projetos concretos. O romantismo francês procurou a nova realidade no "peuple" e na "Humanité", reconhecendo-se o elemento emotivo na "volonté générale" instintiva da democracia e no socialismo sentimental das reivindicações humanitárias. Se, por outro lado, os românticos alemães como Friedrich Schlegel, Adam Mueller e Goerres são reacionários sistemáticos, a ponto de se descobrirem vestígios de uma "sociologia românti-

---

5 A . Béguin: *L'Âme romantique et le rêve*. 2 vols. Marseille, 1937.

ca" até em Tieck, Eichendorff e Bettina Bretano[6] isso também já constitui uma racionalização: o patriarcalismo político e social, a ortodoxia luterana ou católica, o medievalismo aristocrático, tudo isso é a projeção dos sonhos do subconsciente para a realidade social, estabelecida em novas bases irracionais; em vez do "peuple" democrático, o "Volk", o "Povo" de raça germânica; e em vez da "Humanité" do futuro, o passado, a História com as raízes na subconsciência racial e nas predestinações divinas, garantindo a harmonia entre a imutabilidade da fé e as evoluções históricas, lentas e orgânicas. As diferenças políticas entre o romantismo francês e o romantismo alemão não importam no respeito à estrutura básica do pensamento irracionalista. Por isso, o romantismo, apareceu em toda a parte como anti-racionalismo, dirigindo-se contra a aliança de classicismo e racionalismo na literatura francesa do século XVIII. O anti-racionalismo básico de todos os romantismos liga-os à grande fonte de anti-racionalismos na história espiritual da Europa: às correntes místicas, que aparecem na primeira metade do século XVIII como quietismo, pietismo, metodismo, preparando imediatamente o pré-romantismo[7]. Salientando essas origens românticas, Seillère chegou a exageros inadmissíveis; acabou identificando tudo com romantismo e misticismo, porque aquele misticismo histórico aparece um pouco em toda a parte. Será preciso distinguir mais exatamente, perguntando: qual foi o misticismo específico que gerou o romantismo.

Certamente, o romantismo não tem uma raiz só. Nem sequer com respeito às doutrinas estéticas, já mais ou menos racionalizadas, é possível afirmar isso. O primeiro grande romantismo europeu foi o alemão dos irmãos Schlegel; mas este não teria surgido sem o pré-romantismo dos "Sturm und Drang", que se baseia, por sua vez, no pré-romantismo de Rousseau, que se baseia no pré-romantismo inglês. E quanto às origens doutrinárias deste último, existem reivindicações justificadas dos italianos:[8] as teorias estéticas dos ingleses já se encontram em Muratori e Gravina; Vico antecipa o historismo; a defesa da literatura medieval por Gasparo

6 J. Baxa: *Einfwehrung in die romantische Staatswissenschaft.* 2ª ed. Jena, 1931.

7 E. Seillière: *Le romantisme.* Paris, 1925.

8 J. G. Robertson: *Studies in the Genesis of the Romantic Theory in the Eighteenth Century.* Cambridge, 1923.

Gozzi precede a Young e Percy; quando Herder criou a ciência especificamente romântica da história literária, Girolamo Tiraboschi já tinha escrito e publicado a primeira história científica de uma literatura moderna, a Storia della letteratura italiana (1771-1782). Mas as idéias italianas só repercutiram, encontrando-se com os impulsos ingleses. Do mesmo modo, quietismo, pietismo e metodismo que alimentaram o pré-romantismo, não teriam realizado a transformação desse pré-romantismo em romantismo sem os impulsos de outro movimento místico que deve ser procurado lá onde nasceu o primeiro movimento literário que se chamou a si mesmo "romantismo": na Alemanha. Lá é preciso procurar o "outro misticismo" que se juntou ao misticismo ocidental, pré-romântico, para constituir o romantismo. Com efeito, existe na Alemanha oriental um outro misticismo, de tradição multissecular e inspiração eslava – basta citar os nomes dos silesianos Boehme e Johannes Scheffer e do checo Comenius, e lembrar as relações com as seitas checas, polonesas e russas, em parte seitas revolucionárias, anarquistas. O papel desse misticismo, em Iena e Berlim, ao lado dos centros "ocidentais" por uma observação de Joseph Nadler,[9] conforme a qual as "tribos" silesianas, prussianas e bálticas invadiram a literatura alemã na segunda metade dos século XVIII, constituindo-se, depois, dois centros orientais do romantismo em Iena e Berlim, ao lado dos centros "ocidentais" em Heidelberg e Viena.

Nadler chamou a atenção para as grandes diferenças entre o romantismo na Prússia e Silésia e o romantismo na Renânia, Suévia e Áustria. Reconhece nisso a diferença fundamental entre os dois componentes da nação alemã: as "tribos" do Ocidente e do Sul foram meio latinizadas pelos romanos, readeriram depois da Reforma ao catolicismo romano, guardaram a tradição humanista, ficaram, porém, excluídas da evolução literária pelo luteranismo vitorioso no Norte e no Centro; e permaneceram numa atitude de conservantismo retirado. As "tribos" do norte e do oriente da Alemanha são as que conquistaram durante a Idade Média as regiões antigamente eslavas; são "tribos coloniais", sem tradição; tinham como primeiro centro espiritual a Universidade de Wittenberg, fundada

9 J. Nadler: *Die Berliner Romantik.* Berlin, 1921.

só em 1502 e da qual logo irradiará a Reforma; é o misticismo meio eslavo dos silesianos e bálticos, revoltando-se contra as tradições ocidentais-mediterrâneas. O romantismo é a segunda voga dessa mesma revolta. A velha Universidade de Leipzig (1409) continua fortaleza do classicismo, enquanto os pré-românticos se reúnem nas novas Universidades de Halle (1694) e Goettingen (1737). Hamann, Herder, E. T. A. Hoffmann e Zacharias Werner são da Prússia Oriental; Lenz, do Báltico; Fichte, Shleiermacher, Eichendorff, da Silésia; Novalis, da Saxônia; Tieck, Heinrich Von Kleist e Arnim, do Brandenburgo. Os românticos renanos, bávaros, austríacos – Bretano, Goerres, Uhland e os outros poetas da Suévia – são bem diferentes; o caráter humanista, católico, conservador, ocidental desse outro romantismo, distinguindo-se do romantismo nacionalista, revolucionário e místico do romantismo oriental, revela-se sobretudo nas lutas íntimas e dificuldades políticas dos convertidos, Friedrich Schlegel e Adam Mueller, "orientais" que aderiram, pela conversão, ao Ocidente.

Nadler pretendeu desdobrar a sua hipótese, transformando-a em fundamento de uma história do espírito alemão,[10] determinada pela cooperação inamistosa dos dois grupos de "tribos" e das duas grandes regiões. A generalização obrigou-o a arbitrariedades, classificando os autores às vezes pelo pai, outra vez pela mãe, ou então pelas origens remotas da família ou pelo acaso da residência, para conseguir os resultados preestabelecidos. De um lado, Nadler se aproxima de Taine; de outro lado, dos pseudomisticismos racistas. Não deu a atenção devida às diferenças ideológicas. Confundiu os místicos prussianos e bálticos do pré-romantismo com os protestantes convertidos ou catolizantes da Saxônia e Silésia. Os românticos de Iena são de origem oriental da Saxônia e Silésia. Os românticos de Iena são de origem oriental (Saxônia, Brandenburgo); mas o romantismo de Iena não é o de Hamann e Herder. A oposição dos Schlegel e Tieck contra o racionalismo e o causalismo das ciências não os levou à mística nem ao historismo, mas a uma filosofia anticausalista. O mundo,

10 J. Nadler: *Literaturgeschichte der deustschen Staemme und Landdchaften.* 2ª ed., 4 vols. Regensburg, 1923-1928.

privado da coerência rigorosa do causalismo, pareceu-lhes um jogo estético sem finalidade; em face da realidade, só lhes parecia conveniente a atitude irônica, sem se assumir responsabilidades. Entronizaram o sonho e a saudade vaga, a "Sehnsucht." Consideravam a poesia como milagre divino na prosa da realidade. A filosofia voluntária de Fichte permitiu-lhes rejeitar a realidade prosaica. Essa atitude, Carl Schmitt[11] definiu-a como ocasionalismo. A filosofia de Fichte está em relações de analogia com a filosofia do seu contemporâneo Maine de Biran; e este, por sua vez, está em relações semelhantes com a filosofia do cardeal italiano Giacinto Sigismondo Gerdil (1718-1802), que descende do ocasionalismo de Malebranche. O ocasionalismo pretende explicar as relações entre o mundo físico e o mundo psíquico pelas intervenções contínuas da divindade, pelo milagre permanente. Quando o ocasinalismo se separa da fé, o mundo apresenta-se-lhe como um jogo arbitrário de acasos, como fantasia e sonho. Daí o esteticismo e a inconstância dos românticos, mesmo nos convertidos Friedrich Schlegel e Adam Mueller; Schimitt opõe-lhes a sociologia firmemente reacionária de pensadores latinos como De Maistre, Bonald e Donoso Cortés. Mas a oposição não é tão absoluta: Bonald também era discípulo de Gerdil, e o patriarcalismo da sua ciência política está muito perto do paternalismo sociológico de Karl Ludwig Haller, que inspirou, por sua vez, a política reacionária dos Friedrich Schlegel e Adam Mueller. Nos românticos conservadores e católicos não se verifica, depois de Iena, ocasionalismo algum. Os estudos de Schmitt só servem para precisar as atitudes ideológicas, interpretando-se a conversão dos Friedrich Schlegel e Adam Mueller como conversão filosófica e política, do individualismo estético de Iena ao conservantismo nacional dos Haller e Goerres. O romantismo alemão começou, em Iena, como se fosse romantismo francês "avant la lettre"; só em Heidelberg e Viena evidencia-se a tendência reacionária. Trata-se de reações diferentes de duas gerações; e pelo "teorema das gerações" pretendem outras críticos resolver o problema do romantismo[12].

"Romantismo oriental", prussiano e silesiano, conforme o conceito de Nadler, define melhor o pré-romantismo do que o próprio roman-

---

11 C. Schmitt: *Politische Romantik.* 2ª ed., Muenchen, 1925.

12 J. Pertersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik.* Leipzig, 1926.

tismo; isso é evidente nos casos de Hamann, Herder, Lenz. Os "orientais" E. T. A. Hoffmann e Werner serão "outsiders": e Eichendorff, posterior a todos eles, é um silesiano católico e portanto diferente. Restam os "orientais" Fichte, Tieck, Schleiermacher e Novalis; estes, juntos com os irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel, constituem a primeira geração romântica, a de Iena; o seu esteticismo ou – enquanto se prefere a expressão – ocasionalismo ainda tem muito do espírito do século XVIII, do qual são filhos, e as suas criações literárias relacionam-se com as do "Sturm und Drang", do qual estão separados por um intervalo de poucos anos. A segunda geração romântica, o "romantismo ocidental", tem dos centros: Heidelberg e Viena. Em Heidelberg, Goerres e Brentano colecionam canções e contos populares, chegando através do folclore ao catolicismo paterno, do qual Eichendorff, algo parecendo-se com eles, nunca se afastara; em Viena, os convertidos Friedrich Schlegel e Adam Mueller fundaram o romantismo político, conservador, católico, patriarcalista. Os românticos de Viena, onde Eichendorff recebeu impressões decisivas, estão perto das teorias políticas de Heller; de outro lado, estava, em relações íntimas com eles o amigo e cunhado de Brentano, Arnim, conservador prussiano. Todos eles parecem-se muito com os tories ingleses que reagiram contra a Revolução: inspiram-se em Burke; a crítica literária dos irmãos Schlegel coincide amplamente com a de Coleridge; a poesia lírica da segunda geração é o *pendant* alemão da poesia de Wordsworth. Mas não tem nada em comum com os seus contemporâneos de além-Reno, os românticos franceses, que, depois de efêmera fase católica e royalista, se tornaram revolucionários; esses românticos franceses estão antes em relações com a primeira geração romântica alemã, a de Iena, desempenhando Madame de Staël e August Wilhelm Schlegel o papel de intermediários. O elemento comum entre os estetas de Iena e os lutadores da "bataille d'Hernani" é a atitude contra o classicismo da Ilustração e, portanto, contra o racionalismo burguês. Admitindo-se isso, desaparece pelo menos em parte o isolamento do romantismo alemão dentro do romantismo europeu. O romantismo europeu, em geral, é uma reação à Revolução: na Inglaterra, uma reação no sentido de recomeçar e continuar a obra da Revolução. O romantismo alemão parece perder-se em sonhos evasionistas; a descoberta da ciência política romântica revelou os fins práticos dessa atitude. Agora deve ser possível

substituir ou completar o romantismo alemão também como reação à Revolução francesa.

A literatura alemã do século XVIII tinha os seus centros nos pequenos Estados do Ocidente e do Sul. Berlim excluíra-se, preferindo o gosto francês; os descendentes dos huguenotes imigrados desempenharam papel preponderante na inteligência berlinense, e a corte em Potsdam era uma corte francesa. O próprio Rei Frederico o Grande escreveu em francês, gostava, entre os escritores alemães, só de Gellert, e chegou a lançar um panfleto contra o pré-romantismo alemão. A Áustria e a Baviera, Estados católicos, não participaram da evolução literária da nação luterana. Centros literários eram, além das Universidades de Leipzig, Halle e Goettingen, os pequenos Estados da Renânia, Suévia e Francônia, países minúsculos, governados por senhores da aristocracia feudal ou por bispos e abades; e havia certo número de "cidades livres", nas quais dominava o "patriciado", a alta burguesia de origem medieval. A estrutura social e política de todos esses estadozinhos era medieval, a atividade literária e artística muito viva, as cortezinhas verdadeiros centros de intelectuais, abertos a todos os modernismos de então. Esse pequeno mundo acabou com a Revolução Francesa; príncipes e bispos foram despostos, os artistas e literatos perderam as sinecuras. Fugiram para a Alemanha oriental, para a Prússia e Saxônia, onde encontraram um mundo diferente: Estados de tamanho médio ou grandes, com forte organização administrativa e militar, que não deu importância à literatura, e uma burguesia urbana, envolvida em negócios, uma sociedade da prosa. Os artistas e escritores, incapazes de se enquadrar nessa sociedade, começaram a dar aulas e conferências, editar revistas e jornais, fundar casas editoras. São os primeiros literatos profissionais, os Schlegel, Tieck, Adam Mueller. Outros nem conseguiram isso; incapazes de realizar qualquer trabalho "útil", escolheram de propósito uma vida sem utilidade econômica, uma vida "romântica", viajando de cidade para cidade, sem finalidades definidas; eram os Brentanos e Werner, a primeira boêmia da Alemanha. Essas modificações na situação social dos escritores criaram a ideologia romântica.[13]

---

13 E. Zilsel: *Die gesellschaftlichen Wurzeln der romantischen Ideologie.* Wien, 1928.

O romantismo, pelo menos nos seus começos, caracteriza-se pela separação entre literatura e sociedade, no momento em que os escritores, privados do mecenado, começam a depender do público anônimo; talvez seja por isso que reagem contra o novo público, que julgam "anti-poético." A primeira ambição dos campeões do milagre, do catolicismo, da Idade Média, é "épater le bourgeois." Poesia é o que não é burguês. Saúdam a Revolução libertadora – ela também sabia "épater le bourgeois" – mas só por um momento. Quando a revolução se revela como movimento da burguesia, os românticos já não a podem acompanhar: na nova sociedade utilitarista, não haverá lugar para o poeta. Novalis censura o prosaísmo de *Wilhelm Meister*; e o próximo passo é a descoberta da existência de uma sociedade "poética" na Idade Média. Catolicismo, aristocracia, patriarcalismo são conclusões fatais. A metafísica estética dos literatos transforma-se em política contra-revolucionária, em romantismo político. O medievalismo dos românticos alemães é, no entanto, sonhador, irrealista, fica ligado ao "romantisme des rêves"; e isso é digno de nota; pois o medievalismo dos pré-românticos alemães, por exemplo, o entusiasmo do "Sturm und Drang" pela arquitetura gótica e pelos cavaleiros revoltados de *Goetz von Berlichingen*, era muito realista, até popular. A diferença é exatamente aquela entre Russeau e Halter. O "Sturm und Drang" rousseauiano é, como o pré-romantismo de Alfieri, mais nacionalista do que os pré-românticos ocidentais; pois nem a Alemanha nem a Itália constituíam nações definidas; mas o seu nacionalismo revolucionário é diferente do patriotismo dinástico e racismo místico da segunda geração romântica. No meio entre os pré-românticos nacionalistas e os românticos patriótico-místicos estão os românticos de Iena, que não são nacionalistas nem patriotas.

Uma particularidade do movimento literário alemão é a falta de uma ligação direta entre pré-romantismo e romantismo, ligação tão manifesta na França de Rousseau e Chateaubriand e na Inglaterra de Thomson e Wordsworth. Na Alemanha, os pré-românticos Goethe e Schiller acabaram classicistas, e entre o "Sturm und Drang" de Lenz e Klinger e o romantismo de Tieck e Wackenroder existe tão pouca relação como entre os teóricos Herder e Schlegel. O classicismo de Weimar não substituiu inteiramente o pré-romantismo, mas afastou-o para o nível da literatu-

ra vulgar, de modo que o romantismo, movimento de estetas requintadíssimos, não o podia continuar. Só depois do fim do romantismo, por volta de 1830, o pré-romantismo voltou, nas produções de Grabbe e de alguns "Jungdeutsche", muito semelhantes ao "Sturm und Drang" revolucionário. Essa particularidade da evolução literária alemã encontra a sua explicação, interpretando-se de maneira sociológica o pré-romantismo. O pré-romantismo é o reflexo literário da revolução industrial e da revolução agrária que a acompanha. A observação estrita dos dados cronológicos levaria até a dizer que o pré-romantismo é um "reflexo antecipado" daquelas transformações econômicas – um dos casos freqüentes nos quais a literatura parece antecipar os movimentos sociais, enquanto, na verdade, só reage, com sensibilidade sismográfica, aos primeiros sintomas de modificação da estrutura social. Na Alemanha havia, por volta de 1770, começos tímidos de revolução industrial: no comércio marítimo, na mineração, na indústria de linho. Coincidiram com a agonia das obsoletas estruturas feudais, e produziram um reflexo pré-romântico – ou foram acompanhadas pelo reflexo pré-romantico: o "*Sturm und Drang*." Mas aquela revolução industrial acabou, antes do tempo, nas guerras dos jacobinos e de Napoleão; e a destruição das estruturas feudais por Napoleão só serviu ao estabelecimento de maiores unidades territoriais sob regime absolutista, principalmente da Prússia. O classicismo de Weimar, que teria sido a expressão literária do aburguesamento completo, não conseguiu conquistar a nação. Esta acompanhou a evasão romântica para a realidade que se perdera em 1789 e que foi estabelecida só no sonho: a realidade medieval. O romantismo alemão será medievalista. A revolução industrial só recomeçou por volta de 1830, no tempo da revolução burguesa em Paris, de profundas repercussões na Alemanha. Agora, a mineração na Renânia e Silésia e a indústria pesada em Berlim tomam vulto. A unidade territorial da Prússia parece até insuficiente para as necessidades de expansão da economia burguesa. Em 1834 conclui-se o "Zollverein", a União Aduaneira Alemã; começa a construção das estradas de ferro. Os motins revolucionários de 1830 e 1831 em algumas das pequenas capitais têm pouca importância em comparação com a revolução econômica, que produz, como reflexo literário, um novo "Sturm und Drang", o de Grabbe e dos "Jungdeutsche." O realismo liberal seguiu sem demora.

O fator social, por mais importante que seja, não é o único. A falta de uma grande tradição literária e estilística na Alemanha contribuiu para criar as particularidades do romantismo alemão. O classicismo não tem tradição na Alemanha; e o próprio Goethe não conseguiu autoridade suficiente para implantar o grecismo. Os alemães, seguindo antes a Herder do que a Goethe, procuraram uma tradição própria na Idade Média alemã, no estilo gótico – mas a literatura alemã medieval, escrita em língua diferente e correspondendo a situações sociais e mentais já inexistentes, não podia servir de modelo; então, os românticos criaram uma Idade Média fantástica, de sonho, procurando-se subsídios em todas as literaturas estrangeiras, traduzindo-se Dante e Ariosto, Camões e Calderón. A esse respeito também foi Herder, traduzindo o *Poema del Cid*, o precursor.

Mas o mesmo Ariosto que pareceu romântico aos alemães é o poeta máximo da Renascença italiana, e o mesmo Dante que abriu aos românticos alemães as portas da Idade Média católica é na Itália o discípulo de Virgílio, o porta-voz do espírito latino "durante dez séculos de silêncio." Na Itália, uma poderosa tradição classicista opunha-se à continuação do pré-romantismo; e a evolução social, embora parecida com a Alemanha, colaborou com os classicistas. Na Itália também havia, na segunda metade do século XVIII, um início de revolução industrial: principalmente na Lombardia, e pelas tentativas mercantilistas nos pequenos Estados absolutistas. A Revolução e a Restauração acabaram com tudo isso, assim como acabou o liberalismo do Café de Pietro Verri e companheiros. Na Milão de 1820, os classicistas são os partidários do absolutismo austríaco. Até a atitude do exilado Foscolo nos seus últimos anos de vida – a volta ao classicismo ortodoxo e a repulsa da Revolução – pode ser interpretada por analogia. Quando muito, aquela transformação econômica inacabada tinha chamado a atenção para as relações entre civilização e economia; nos Promessi sposi, de Manzoni, a miséria da população rural lombarda no século XVIII é explicada pelas migrações da indústria de seda. Os chamados românticos italianos são patriarcas que se defendem contra o classicismo francês, estrangeiro, mas não se opõem ao classicismo nacional. São católicos liberais, como Manzoni e Rosmini, que explicam a desgraça da pátria pela Contra-Reforma, a mesma Contra-Reforma que destruíra a civilização da Renascença. Quando um romântico italiano tem – como Tommaseo – um temperamento "inquisitorial", logo se revela atrás das fórmulas

românticas o espírito classicista. O romantismo italiano, patriótico e cristão como o alemão, é muito diferente, é classicista porque a tradição italiana não permitiu outra solução.[14] O maior dos "românticos" italianos é o classicista mais clássico da literatura italiana: Leopardi.

Leopardi, porém, não é cristão, ao contrário; e o patriotismo da sua mocidade andava vestido de toga romana; parecia antes jacobino. E Leopardi não é, em pleno romantismo, o único classicista revoltado contra a Ordem do Universo. Estão com ele: Byron, admirador de Pope; Vigny, único sucessor legítimo de Chénier; Platen, o aristocrata liberal e goethiano. Stendhal e Punchkin não deixam de revelar analogias com esse grupo que só o descuido completo dos elementos estilísticos é capaz de confundir com o romantismo e o "mal du sièle" romântico dos Chateaubriand, Musset, Lenau, Espronceda. Pois Byron, Vigny, Leopardi, todos eles são filhos do século XVIII, racionalistas, materialistas ou radicais "sans phrase"; e são classicistas. Platen, o conde liberal, parece-se um pouco com os aristocratas franceses que na noite de 4 de agosto de 1789 renunciaram aos seus privilégios. Todos eles são aristocratas, de sangue ou de espírito, e, em todo caso, de estilo. São aliados casuais do romantismo, pela oposição contra o espírito utilitarista da nova burguesia.

São figuras mais isoladas, porque a aristocracia já não exerce o poder; mas não é tanto assim na Inglaterra, onde o whigismo aristocrático do século XVIII sobreviveu. E justamente na Inglaterra, Byron exerceu uma atração tão forte sobre os espíritos dissidentes que o romântico Shelley se tornou seu amigo e o classicista proletário Keats se aproxima, pelo menos geograficamente, desse grupo de exilados na Itália. Deste modo surgiu um romantismo revolucionário na Inglaterra, fenômeno que torna perplexos os observadores, porque o romantismo inglês é conservador. A coexistência de um romantismo revolucionário e de um romantismo conservador na Inglaterra, de românticos liberais e românticos medievalistas, constitui um problema que só pode ser resolvido pela análise sociológica.[15] Antes de

---

14 G. A. Borgese: *Storia della critica romântica in Itália.* 2ª ed. Milano, 1920.

15 E. B. Burgum: "Romanticism". (In: *Kenyon Review,* IV/4, 1942.)
A.Q. Lovejoy: "On the Discrimination of Romantiscisms". (In: *Essays in the History of Ideas*. Baltimore, 1948.)

tudo é preciso afastar o caso de Walter Scott, que não é inglês e sim escocês: o seu medievalismo é realista, porque não é realmente medievalismo. Os seus romances mais importantes não se passam na Idade Média; Scott descreveu o passado não muito remoto da Escócia independente, antes de ela confundir-se com a nação inglesa. É o epitáfio de uma civilização[16]. O romantismo relativamente realista de Wordsworth tem origens de todo diferentes. Wordsworth pode ser realista sem ficar revolucionário, porque a revolução burguesa, a de 1688, já passara até sem derramar sangue. O seu realismo é romântico pela reação contra uma nova fase da evolução burguesa: contra a revolução industrial, Wordsworth exalta a Inglaterra agrária, patriarcal, dos tories. É uma política reacionária, mas muito realista, nada sonhadora. Só mais tarde, quando a revolução industrial já vencera, o medievalismo inglês transformar-se-á em sonho italiano dos pré-rafaelistas, senão em socialismo utópico de Morris. Existem relações íntimas entre Wordsworth e Burke, Coleridge e Carlyle, Ruskin e Morris: são fases da dissolução do romantismo inglês, da transição do conservadorismo romântico ao socialismo romântico. Contra todo o romantismo, Byron representava a aristocracia liberal; esta que abrirá, em 1832, as portas da Casa dos Comuns à burguesia, e abolirá, em 1846, os direitos sobre a importação de trigo. Byron, em discurso na Casa dos Lordes em 1812, ainda tinha defendido trabalhadores amotinados contra os industriais. Agora os aristocratas fizeram as pazes com os homens de negócios. E na poesia vitoriana, que é o reflexo desse "comprimisso", entrou um vago saudosismo romântico de tempos mais nobres. Aí está o medievalismo de Tennyson, poeta dos *Idylls of the King.*

A diferença entre o romantismo alemão, medievalista, e o romantismo inglês, em que coexistem um movimento medievalista e um movimento revolucionário, explica-se pela estrutura social-econômica, diferente, dos dois países: Alemanha, uma revolução industrial fracassada e um feudalismo já derrotado; na Inglaterra uma revolução industrial vitoriosa e um feudalismo ainda poderoso. A estrutura social da França de 1820 é mais um caso diferente: o feudalismo já não existia; a revolução industrial

16 E. Muir: "Sir Walter Scott." (In: *The English novelists*. Edit. por D. Verschoyle. London, 1936.)

estava nos começos e antes de a grande burguesia subir ao poder, dominava socialmente a burguesia média, a rural e a das pequenas cidades, que a Revolução criara pela expropriação dos latifúndios. A grande burguesia estava derrotada pela Restauração; estava na oposição, continuando o estilo classicista dos jacobinos. Os liberais franceses de 1820 são anti-românticos. O romantismo francês começa como movimento literário da aristocracia provincial e rural, que fora derrotada pela Revolução. Eis o caso de Lamartine, que se aproxima tanto, pelo estilo e pela ideologia, de Worsworth. A esse romantismo religioso aliam-se outros "aristocratas", entre aspas, os filhos da aristocracia militar, criada por Napoleão e relegada ao ostracismo pela Restauração; eis o caso de Victor Hugo, quer dizer só do medievalismo artificial da sua mocidade. Até Stendhal, o oficial reformado de Napoleão, apoiava a luta dos românticos contra a dramaturgia raciniana.

Ao lado desse romantismo reacionário não podia existir um romantismo revolucionário, como aconteceu na Inglaterra. Em vez disso, aconteceu que o próprio romantismo reacionário se transformou em romantismo revolucionário. A solução desse problema encontra-se nas relações entre a burguesia revolucionária e o proletariado na França. A burguesia liberal aceitara a aliança da pequena burguesia democrática contra o feudalismo; mas rejeitou-a, quando a proletarização começava a produzir os germes do socialismo: daí os golpes contra-revolucionários de 1794, depois de 1830, e depois de 1848. Os mesmos anos são datas decisivas da história do romantismo: 1794, fim do pré-romantismo rousseauiano; 1830, começo do romantismo; 1848, fim do romantismo.

A significação político-literária dessas três datas lembra o ponto de partida desta discussão: a interpretação do romantismo como reação à Revolução francesa – agora pode-se acrescentar: às fases consecutivas da Revolução, de 1789 até 1848. Por isso, o romantismo percorreu uma evolução; ou melhor: os romantismos percorreram evoluções diferentes. Na Inglaterra, o romantismo dividiu-se em uma ala reacionária e uma ala revolucionária. Na Alemanha, o esteticismo apolítico da boêmia de Iena transformou-se em conservadorismo político-eclesiástico. Na França, a reação foi diferente: depois de uma espécie de acesso de medievalismo monárquico e católico, o romantismo inteiro tornou-se revolucionário. É reveladora, a respeito, a evolução da histografia romântica.

A base ideológica da Revolução fora a idéia rousseauiana da "volonté générale", que deveria substituir a vontade autocrática do rei. Mas a Revolução não conseguiu unificar a vontade da nação; ao contrário, quebrou-a. Em 1792, os emigrantes aristocráticos foram excluídos; em 1815, a burguesia liberal. A nação estava dividida. As proclamações líricas de reconciliação, de Chateaubriand, não encontraram ouvidos. A separação das classes entrou na categoria dos fatos consumados da história francesa. A historiografia encarregou-se de explicar o fato.

Thierry[17] revelou a pré-existência daquela separação na história inteira da França: aristocratas e burgueses, protestantes e católicos, feudais e comunas – até encontrar-se a raiz da separação na composição étnica da nação francesa, composta de duas raças, gauleses e francos. A história da França é a história de uma luta de raças. O grande burguês que Guizot[18] era, reconheceu, talvez instintivamente, o motivo econômico dos fatos que Thierry descrevera: a luta de classes atrás da luta de raças. E para contribuir à reconciliação, Guizot apontou o exemplo da nação inglesa, composta de anglo-saxões e de conquistadores normandos, fundidos sob a égide da Constituição. Michelet parece ter realizado a idéia de Guizot, interpretando a história medieval da França como de um povo fortemente unido; mas Guizot era conservador e Michelet democrata. Convém lembrar, entre eles, dois outros historiadores, menos conhecidos: Auguste Trognon, que nos Études sur l'histoire de France (1836) publicou as suas aulas universitárias da época da Restauração; e Carrel, mais atrde famoso como jornalista republicano, autor duma *Histoire de la Contre-Révolution en Angleterre* (1827). Trognon, influenciado por Walter Scott, pretendeu demonstrar e reivindicar a união nacional dos franceses contra os estrangeiros que acabaram de humilhar a França napoleônica; e o republicano Carrel deu à idéia da união nacional uma interpretação bonapartista.

Lembrando estes dois historiadores esquecidos, Jacques Barzun[19] revelou o sentido político da historiografia romântica. Declarando

17 Cf. "Romantismos de evasão", nota 59.

18 Cf. "Romantismos de evasão", nota 28.

19 I. Barzum: "Romantic Historiography as a Political Force in France". (In: *Journal of the History of Ideas, II/3*, 1941.)

reconciliada a nação, Chateaubriand pretendera apoiar a monarquia, restaurada em 1814. A teoria da luta de raças, de Thierry, foi a resposta da burguesia liberal. Guizot, partidário da monarquia constitucional, pretendeu restabelecer o equilíbrio dos poderes. Trognon e Carrel recomendaram a democracia nacionalista para unificar a França. Seguiram-nos, de maneiras diferentes, Thiers e Michelet. Thiers[20], burguês progressista, começou como historiógrafo liberal de Napoleão, e acabará, em 1870, como chefe da frente única da burguesia contra os socialistas e democratas da Commune. Michelet,[21] democrata pequeno-burguês, influenciado pelo medievalismo de Scott e pelo medievalismo democrático do apóstata Lamennais, contou a história da França medieval como a vida de um povo unido pela democracia: "J'avais pose le premier la France comme une personne." Mas, historiando a França moderna, não podia manter a ficção épica, tornou-se o mais apaixonado dos historiadores das "duas Franças" em guerra civil permanente – o Thierry da democracia.

A esperança de Michelet é a do "romantismo social": a República – talvez a "Republique universelle" de Hugo – unirá a França, realizando a "volonté générale." Michelet volta a Rousseau. O resultado é inequívoco: o romantismo revolucionário francês continua o pré-romantismo; por isso mesmo ele é revolucionário.

A interpretação das atitudes dos poetas e romancistas românticos dá o mesmo resultado, embora não com a mesma evidência, porque – o fenômeno repete-se em todos os séculos – as "classes literárias" não são de todo idênticas com as classes da sociedade. Porque o romantismo francês continua as atitudes revolucionárias do pré-romantismo francês, o medievalismo é mais fraco na França do que em outra parte; apareceu no momento em que, entre 1815 e 1830, a burguesia se fechou no classicismo racionalista, pretendendo voltar à Ilustração de 1750. Neste momento, a própria aristocracia parecia mais perto do povo do que os burgueses; assim como Wordsworth na Inglaterra pretendeu representar o autêntico povo inglês; assim como os medievalistas alemães de 1820, esboçando programas sociais, lançaram aos bur-

20 Cf. "Romantismos de evasão", nota 54.
21 Cf. "Romantismos de oposição", nota 72.

gueses acusações muito parecidas com as reivindicações socialistas de 1848. Na França de 1820, quem não era aristocrata como Chateaubriand e Lamartine, fingiu, pelo menos, sê-lo, como Hugo. Esses românticos já eram revolucionários sem sabê-lo; e a revolução burguesa de 1830 abriu-lhes os olhos, transformando-os em revolucionários democráticos; podiam reagir contra uma revolução, quer dizer, a burguesia, e fizeram-no como democratas. Mas não eram propriamente dmocratas, tampouco como foram propriamente aristocratas; constituíram uma "Intelligentzia", uma classe de literatos profissionais, perdidos entre as classes da sociedade. A revolta proletária de 1849 decidiu a separação entre o liberalismo burguês e a democracia socialista; os românticos, que não eram liberais nem socialistas, sentiram nessa separação como o fim do romantismo. Retiraram-se, evadindo-se da realidade social para a "tour d'ivoire" do parnasianismo. O "último romântico" chamava-se Gautier; é o primeiro parnasiano.

Revela-se mais uma face do romantismo: ele vive da aliança ou da confusão entre liberalismo e democracia. Essa aliança ou confusão permite aos poetas e escritores, literatos profissionais fora das classes econômicas, reagir contra a realidade social, de qualquer maneira; como aristocratas reacionários ou como aristocratas revolucionários, não importa, porque em todo caso são "aristocratas do espírito": imbuídos dessa consciência, são capazes de manter-se entre as classes. O romantismo sempre foi o que fora nos seus primeiros dias em Iena: não uma reação literária das próprias classes da sociedade, mas uma reação da "classe" literária às modificações sociais. Daí o caráter estético do movimento, a facilidade em mudar bandeiras e atitudes, e a preferência pelo passado que é – quase por definição – mais estético do que a realidade de todos os dias. O romantismo é antiburguês como a democracia e, ao mesmo tempo, antidemocrático como a aristocracia; convinha aos aristocratas do espírito. O medievalismo romântico é um fenômeno de superfície. Na verdade, o romantismo acompanha o processo de separação entre o liberalismo e a democracia, constituindo o reflexo literário da revolução prolongada.

Em 1848, o processo parecia ter chegado ao fim. O novo partido conservador na Inglaterra, renunciando aos serviços da Igreja anglicana, sacudida pelo Oxford Movement e a conversão de Newman, abandonou o medievalismo, tentando a aliança com os operários contra a burguesia

liberal; o liberalismo, defendendo-se, acentua a doutrina manchesteriana, implicitamente antidemocrática. Na Alemanha, os intelectuais e pequeno-burgueses democráticos abandonaram a causa perdida da Revolução; constituirão o Partido Nacional-Liberal, aliado dos *junkers* prussianos na tarefa da unificação nacional, da construção do "Reich" alemão por Bismarck. Na França, a aristocracia rural está definitivamente eliminada, a burguesia excluída do poder; Lamartine e Musset são os vencidos de 1848. o "socialismo" utópico dos intelectuais exilou-se com Hugo; a pequena burguesia de tradições jacobinas – eis o caso de Sainte-Beuve – prefere o "ralliement", a aliança com Napoleão III; mais tarde, voltará ao poder, com Gambetta. E então, contra eles reerguer-se-á o operariado socialista, sucessor da democracia: a filiação revelar-se-á na pessoa de Jaurès. Nos anos da "affaire Dreyfus", todo o mundo saberá que a Revolução, começada em 1789, ainda não chegou ao fim. São os anos da poesia simbolista: de um neo-romantismo.

A sobrevivência e as reincarnações do romantismo lembram uma dificuldade à qual já se aludiu no início desta discussão: não é possível esclarecer as origens e o fim dos movimentos literários pelo estudo das condições sociais; esclarecê-los, sim, mas não explicá-los completamente. Pois há mais outros fatores: psicológicos, estilísticos e ideológicos.

Os fatores menos acessíveis à análise são os psicológicos. Sentimos, todos, que o romantismo é produto de certa mentalidade que já existia antes dos séculos XVIII e XIX; que continua existindo e continuará, provavelmente. O romantismo corresponde a uma disposição permanente do espírito humano; assim como o realismo e outros estilos correspondem a disposições diferentes. Mas as tentativas de definir e fixar essa disposição com os recursos da análise psicológica[22] ainda não deram resultados que possam ser aceitos como definitivos.

A comparação do "romantismo permanente" com o "realismo permanente" lembra-nos o fato importante de que os estilos literários percorrem evolução autônoma. Uma evolução assim já foi bem estudada: a transformação da lírica renascentista de Garcilaso de la Vega em lírica barroca de Góngora. Com respeito ao romantismo, já foram estudadas

---

22 C. G. Jung: "Psychologie und Dichtung". (In: *Gestaltugen des Unbewussten.* Zuerich, 1950.)

a sobrevivência do classicismo francês na poesia romântica francesa[23] e a sobrevivência do espírito romântico no romance realista e naturalista de Balzac, Flaubert e Zola[24] . Mas ainda estamos longe de poder traçar uma história do estilo romântico através da história literária universal, assim como Erich Auerbach a traçou com respeito ao estilo realista.

Ficam os fatores ideológicos. O romantismo, fenômeno de reação à Revolução francesa, encerrou, de início, uma crítica da civilização européia e da sua evolução. Os românticos – Friedrich Schlegel e Goerres, De Maistre e Proudhon, Carlyle e Donoso Cortés – criaram a nova disciplina da "crítica da civilização",[25] cujos maiores representantes serão, mais tarde, Tocqueville e Marx, Burckhardt e Nietzsche, Spengler e Toynbee, Ortega y Gasset e todos os russos. Essa crítica faz entre 1830 e 1880, parte de um grande processo: o da ruptura revolucionária na história do pensamento europeu do século XIX, pela dissociação dos elementos da filosofia de Hegel. Os pontos altos dessa história do hegelianismo e anti-hegelianismo[26] são as críticas de Marx, Kierkegaard e, um pouco mais tarde, de Nietzsche. São os pensadores que combateram, transformaram ou enterraram o hegelianismo romântico. Nesse sentido – pois essa evolução já é irreversível e o que foi antes daqueles críticos, nunca voltará – pode-se falar em: Fim do Romantismo.

---

23 P. Moreau: *Le classicisme du romantisme*. Paris, 1932.

24 F. Lion: *Der franzoesische Roman im 19. Jahrhundert.* Zuerich, 1952.

25 H. G. Schenk: *Die Kulturkritik der europaischen Romantik.* Wiesbaden, 1956.

26 K. Loewith: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionaere Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts.* 2.ª ed. Zuerich, 1949.

Reproduzem-se a seguir, a título de curiosidade, algumas páginas do original (1ª edição, O Cruzeiro) alteradas de próprio punho por Otto Maria Carpeaux, e que se encontram inseridas na 2ª edição (Alhambra) e nesta, que reproduz a 2ª integralmente.

Quase contemporâneo de Quevedo é, enfim, um poeta satírico do outro lado do Atlântico, o brasileiro Gregório de Matos (9A), quevediano veemente, satírico violento e muito licencioso, que também tem seus momentos de emoção religiosa.

panorama da política maquiavelista; em *La Hora de todos* combate, em forma burlesca, a resistência astuta dos maquiavelistas contra a "Fortuna"; na *Politica de Dios*, ofereceu o manual de conduta política e humana que êle mesmo renegou nas suas atividades políticas na Itália. Nessa contradição encontra-se a resposta do desespêro patriótico do escritor: "no he hallado por qué causa seas digna de tan porfiada persecución." A política espanhola, abandonando o universalismo de Carlos V e Erasmo, tornara-se imperialista e contra-reformista, adotando o maquiavelismo que os seus princípios cristãos lhe proibiram. A vida política de Quevedo é uma "novela exemplar", simbolizando essa contradição. Os elementos da ideologia são humanísticos; a síntese contraditória é barrôca. Dêste modo nasceu do humanismo derrotado de Quevedo a contradição mais poderosa do século XVII: a sua sátira mais violenta.

O ~~mesmo~~ problema politico [de Quevedo] apresentou~~-se~~ ao espírito tolerante, "liberal", de Saavedra Fajardo (⁹): a decadência espanhola só pode ser remediada pela execução inteligente da política maquiavelística, à qual se opõem, porém, os fins cristãos da política espanhola. Saavedra Fajardo pensa como um liberal do século XIX: explica a decadência da pátria pelas conseqüências nefastas das descobertas, pela expulsão dos mouros e judeus, pelas guerras inúteis. Manifesta um pacfismo bem erasmiano, em expressões que o humanista liberal Ludovico Vives assinaria: "Muchas veces

10 9) Diego de Saavedra Fajardo, 1548-1648.
Idea de un príncipe político-cristiano representada en Cien Empresas (1640); La República literaria (1665).
Edição por A. Gouzález Palencia, Madrid, 1946.
F. Cortines: Ideas jurídicas de Saavedra Fajardo. Sevilla, 1907.
P. Frank de Andrea: Lo Barroco in Saavedra Fajardo (in: Studium, Agosto de 1950.

9 9A) Gregório de Matos, 1623-1696.
Edição por James Amado, 7 vols., Salvador, 1969.
Antologia organizada por J.M. Wisnik, São Paulo 1976.
Segismundo Spina: Gregório de Matos. São Paulo, 1947.
Maria de Lourdes Teixeira: Gregório de Matos. Estudo e Antologia. São Paulo, 1977.

romance deve a celebridade à descrição minuciosa da vida nos bordéis londrinos do século XVIII e à sua sequência ininterrupta de proibições pela censura e de edições clandestinas; mas também é notável como panorama da realidade, certamente inferior a Fielding, mas também mais audacioso que Smollett

Em comparação com Fielding, Tobias Smollett (151), sempre mencionado junto com êle, parece um retrógrado. A sua brutalidade e o gôsto pela forma picaresca pertencem antes ao século XVII, e o seu realismo é deformador, caricaturante. Sem muita intenção satírica, parece mais satírico do que Fielding, porque é um plebeu, um inglês vulgar da classe média inferior, um individualista mal-humorado e rebarbativo, animando-se porém com muita comida e vinho do Pôrto, contando, então, as anedotas e histórias mais engraçadas — Smollett é assim, e sabe contar histórias como poucos, e não meras histórias, mas verdadeiros romances. Dá a impressão de escrever tão relaxadamente como falam os seus marujos e malandros, mas é um romancista nato; o próprio Fielding não escreveu um romance tão bem narrado como *Ferdinand Count Fathom*. Onde Defoe arrancou compaixão pelos seus heróis criminosos e Fielding a admiração, conseguiu Smollett a simpatia; justamente o criminoso Ferdinand é o mais simpático dos seus personagens, talvez porque Smollett simpatizasse só com personagens assim.

O que parece antiquado em Smollett é a forma picaresca dos seus romances; *Roderick Random* é um puro romance de aventuras, com ação na Espanha e na América como

164

---

151) Tobias Smollett, 1721-1771.
The Adventures of Roderick Random (1748); *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751); *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753); *The Expedition of Humphrey Clinker* (1771).
Edição por G. Saintsbury, 12 vols., London, 1895/1902.
D. Hannay: *Smollett*. London, 1887.
O. Smeaton: *Tobias Smollett*. Edinburg, 1897.
H. Child: "Smollett". (In: *The Cambridge History of English Literature*. Vol. X. 2.ª ed. Cambridge, 1921.)
H. S. Buck: *A Study in Smollett*. Newhaven, 1925.
G. Saintsbury: "Smollett". (In: *Prefaces and Essays*. London, 1933.)
L. M. Knapp: *Tobias Smollett, Doctor of Men and Matters*. Princeton, 1948.
L. Brander: *Tobias Smollett*. London, 1951.

dade do humorista. Essa pessoa é o próprio romancista. Atribuindo-lhe onisciência, Fielding criou o romance objetivo, o romance moderno.

Resta analisar a natureza daqueles comentários com que o romancista gosta de interromper a narração. Leslie Stephen explicou-os bem: Fielding revela inclinação para o materialismo. Em parte, isso também é inglês, conseqüência do empirismo nacional; em parte, é herança do libertinismo da Restauração, que foi ao mesmo tempo a época dos comediógrafos licenciosos e do materialista Hobbes, do antipuritano Butler e do liberal Locke. Mas o libertinismo de Fielding é atenuado por um liberalismo, uma imparcialidade tão grande que o romancista chegou, enfim, a reconciliar-se com o seu inimigo visceral Richardson. Já em *Tom Jones,* um crítico perspicaz observou sintomas ligeiros de sentimentalismo. *Amelia,* o último romance de Fielding, seria apenas mais uma paródia exuberante da hipocrisia nacional, com a figura do devasso Booth no centro, se não fôsse Amélia, a mulher do libertino dissoluto, que lhe salvou a vida e a existência pelas suas virtudes sublimes; e no fim, o captain Booth é até convertido pela nobreza moral de Amélia, quase como um malandro arrependido de Dickens. Êsse romance revela que os critérios morais de Fielding já não são os do libertinismo da Restauração; seria impossível dizer que são os do próprio Richardson, mas são os da época: influiu o sentimentalismo. O próprio humorismo de Fielding é — segundo a definição "riso entre lágrimas" — um sentimentalismo às avessas. Fielding está exatamente entre Defoe e Dickens; tem as qualidades dos dois, sem os seus defeitos, é o mais equilibrado de todos, quase um deus do romance realista; enfim, ainda é, pouco antes da época burguesa, um grande aristocrata, se bem que um aristocrata democrático — e assim conseguiu sobreviver aos próprios Hasbsburgos.

Fielding não teve e não podia ter imitadores ou [illegible]. Mas não se pode esquecer nem se esqueceu John Cleland [150], o autor da famosa Fanny Hill, [illegible] a obra pornográfica mais famosa da literatura universal. Certamente, o

103

(150A) John Cleland, 1709–1789.
Memoirs of a Woman of Pleasure (Fanny Hill) (1749)
[illegible] ed. por Peter Quennell, New York, 1963.

Tentativa de uma renovação dessa poesia nacional, anti-turca, foi o poema dramático *Gorski vijenac* (1847), do príncipe Petar II Petrović Njegoš (110 C), cujo poema lamartiniano *A Luz do Microcosmo* também se tornou célebre. Durante decênios foi ele considerado como o maior poeta em língua sérvia.

mente poeta de formação tcheca e alemã, de um lirismo mais puro do que a maioria dos poetas iugoslavos, atraídos irresistivelmente pela balada histórica, o produto mais original da poesia popular sérvia. Já no século XVIII, o italiano Alberto Fortis chamou a atenção da Europa culta, traduzindo e inserindo no seu *Viaggio in Dalmazia* (1774) algumas canções sérvias; uma delas, a "Canção Fúnebre das Mulheres de Asan Aga", foi logo traduzida por Goethe e incluída nas *Stimmen der Voelker in Liedern*, de Herder. A grande sorte coube, depois, ao sérvio Vuk Stefanović Karadžić (109-A): as suas *Canções Populares* (1814, 1823/1833) revelaram uma grande epopéia histórica, fragmentada em cantos à maneira das "Chansons de geste". O eco dessa descoberta era grande na Europa (110). Contribuiu para chamar, na Rússia, a atenção para Kolzov (110-A), poeta-camponês ao qual Turgeniev chamou "Burns russo". Nenhum dêsses poetas menores alcançou, porém, a cultura literária de Prešeren; e parece que a poesia popular russa ofereceu modelos menos adequados; a famosa *Coleção de Poesias Antigas* (1868/1874), que o eslavófilo Peter Kirejevski reunira durante a vida inteira, inspira ligeira decepção (110-B).

A descoberta de Karadžić foi provàvelmente o motivo de uma grande falsificação literária, de conseqüências inesperadas. Falsificações literárias são fenômeno de todos

---

109 A) L. Stojanović: *A vida de Vuk Karadžić*. Beograd, 1924.

110) D. Subotić: *Yugoslav Popular Ballads, their Origin and Development*. Cambridge, 1932.

110 A) Alexander Vassiljevitch Kolzov, 1809-1842.
Poesias (1835).
A. Schalfejev: *A poesia popular de Kolzov e a poesia popular russa*. Moscou, 1910.

110 B) Petr Vassilievitch Kirejevski, 1808-1856.
~~Edição da *Coleção de poesias antigas* por V. F. Miller e M. N. Speranski, Petersburgo, 1911.~~
M. Gerschenson: *Petr Vassilievitch Kirejevski. Vida e Canções*. Moscou, 1911.

110 C) Petar II Petrović Njegoš, 1813-1851.
A Luz do Microcosmo (1845), *Gorski Vijenac* (1847).
G. Mašanović-Jangowsky: *Pierre II Petrovitch Niegoš, poète et philosophe*. Paris, 1931.

— assim como foram hugonianos os começos do poeta brasileiro Sousândrade (93A), que, mais tarde, isolado e esquecido pelos seus contemporâneos, evoluiu pela procura de estilos poéticos modernos.

foi nada disso — o poeta de *Prometeo* e *Atlantida* foi pelo menos o mais completo de todos os hugoanos latino-americanos, ao ponto de dedicar ao mestre o monumento poético *Victor Hugo*. Poesia dessas, de ~~retórica~~ tonitruante, é hoje indigerível; mas não se pode duvidar da influência enorme que exerceu, transfigurando a América em Nova Atlântida, continente da democracia. Um poema de Olegario Andrade, *El Nido de Cóndores*, forneceu o apelido da escola de poetas hugonianos, grandiloqüentes: os "condoreiros", altivos como a grande ave dos Andes. A prioridade do condoreismo cabe porém aos brasileiros, entre os quais também surgiu o maior dos condores, o patético Castro Alves ([93]), cantor da abolição dos escravos prêtos; por mais que se apreciem as suas *Vozes d'África*, não se podem desprezar as suas poesias descritivas da natureza tropical e as poesias eróticas, menos retóricas. Castro Alves é sobretudo importante como poeta de uma transição social; do feudalismo escravocrata ao liberalismo burguês. O estilo da sua poesia não podia deixar de ser o de Victor Hugo,

| eloqüência

A morte de Hugo marca o primeiro apogeu do seu prestígio na América Latina. Em 1889, José Antonio Soffia e José Rivas Groot publicaram em Bogotá um livro de homenagem, *Victor Hugo en América*, coleção de traduções de poesias de Hugo pelos poetas mais notáveis da América; no prefácio, Rivas Groot celebra Hugo como poeta idílico e poeta épico e até como "poeta americano", porque a América realizou as epopéias da luta contra a Natureza e contra a opressão e realizará o idílio da Paz e Justiça universais. O hugonianismo latino-americano começa a tornar-se eloqüência vazia, satisfeita com grandes palavras.

---

98 93) Antônio de Castro Alves, 1847-1871.
Espumas Flutuantes (1871); *A Cachoeira de Paulo Afonso* (1876).
~~Edição por Afr. Peixoto, 2 vols., S. Paulo, 1944.~~
Afr. Peixoto: *Castro Alves, o Poeta e o Poema*. S. Paulo, 1942.
H. Ferreira Lima: *Castro Alves e Sua Época*. S. Paulo, 1942.
P. Calmon: *História de Castro Alves*. 2.ª edição. Rio de Janeiro, 1956.

99 93A) Joaquim de Sousa Andrade, dito Sousândrade, 1833-1902.
O Guesa (1866-1869); Obras poéticas (1874).
Augusto e Haroldo de Campos: Re/Visão de Sousândrade (ensaio e antologia). São Paulo, 1964.
F. O. Williams: Sousândrade, vida e obra. São Luís, 1976.

estudando a literatura pornográfica, muito abundante, no tempo da Rainha Vitória, Steven Marcus descobriu numerosas cenas flagrantemente obscenas que se enquadram perfeitamente nos romances de Dickens, que este parece ter pensado pôr, depois, eliminá-las. Mas não por hipocrisia e, sim, por imposição do seu público.

tura de elementos trágicos e cômicos é autênticamente elisabetano; e um romance sinistro como *Bleak House* já foi comparado às tragédias melodramáticas de John Webster. O elemento melodramático, tão forte em Dickens, provém antes do teatro do que do romance gótico.

O caráter teatral da arte de Dickens explica, antes de tudo, certas reticências, sobretudo a eliminação total da sexualidade; pois no palco há limites do que se pode apresentar ao público. ~~Dickens era muito menos hipócrita do que se pensa.~~ Só em 1934 revelou Thomas Wright os fatos pouco vitorianos, que os biógrafos oficiais [de Dickens] tinham silenciado: o repúdio da espôsa, pelo romancista, e seu convívio quase público com uma atriz de passado duvidoso. Mas podiam coisas dessas entrar em romances, cujos personagens e acontecimentos o público acreditava ver como no palco de um teatro? Seria possível, sim, no teatro elisabetano de ~~[illegible]~~ um John Ford. Mas no tempo de Dickens já não estava vivo o teatro elisabetano; representava-se apenas *A New Way to Pay Old Debts,* de Massinger, em que Sir Giles Overreach é um personagem dickensiano. O teatro do qual o romancista gostava tanto foi o teatro popular dos subúrbios de Londres: dramalhões que eram descendentes plebeus do drama burguês do século XVIII, de Lillo a Cumberland; e farsas grosseiras. Uma série incoerente de cenas de uma farsa genial, eis os *Posthumous Papers of the Pickwick Club.* Os caracteres e tipos cômicos de Dickens são, todos êles, caricaturas de um grande farsista, deformações monstruosas da realidade. No cômico e no sério, Dickens deforma sempre. Não é realista, assim como não é realista aquêle outro grande deformador da realidade também misturando elementos trágicos e cômicos: Gogol. Êste é o único autor com o qual Dickens, seu contemporâneo, [vezes] se parece.

Dickens também é romântico. Admiram-se, nesse escritor popular, numerosos trechos de estilo genuìnamente poético; a descrição da névoa londrina, em *Bleak House;*

ferente nas suas canções místicas de um espírito inquieto, sacerdote em luta permanente com as autoridades eclesiásticas. Contudo, não é possível compará-lo, como já foi feito, ao grande poeta-sacerdote flamengo Gezelle, nem a Mistral. Em compensação, a nova literatura catalã não acabou com Verdaguer; ao contrário, hoje, já empalecida a sua fama, êle nos parece no papel glorioso do precursor de um Maragall, Carner, Sagarra e Lopez Picó. E a mesma sorte coube a outro visitante da festa de Montpellier, ao rumeno Alecsandri (47), criador da língua poética na qual Eminescu e Arghezi se exprimirão. Contudo, por volta de 1900, o movimento da latinidade poética parecia terminada. Havia, mais tarde, alguns simpatizantes: o francês Gasquet, o português Eugênio de Castro, enfim D'Annunzio em que os motivos políticos já prevalecem, assim como na figura isolada do espanhol Basterra (48), poeta da unidade do mundo latino, ~~póstumamente promovido a "Poet Laureate" da Falange espanhola.~~ Enfim, na Galiza, um silêncio de muitos séculos foi interrompido pela voz do notável poeta Eduardo Pondal (48A), que reavivou as recordações das origens célticas de sua nação desgraçada.

Aos parnasianos, em geral, mesmo quando residiam em países tropicais, não foi tão propício o sol como aos mediterrâneos. Continuaram a poesia exótico-descritiva, só comparável, na mesma época, ao carnaval de estilos da arquitetura, enchendo-se os novos *boulevards* de Paris e Viena com igrejas e paços municipais neogóticos, Universidades neo-renascentistas, teatros neobarrocos, Parlamentos e Bôlsas com colunas dóricas. Sinal do gôsto evasionista da burguesia, comparando a sua própria época com as maiores do passado. Os poetas parnasianos cultivaram o mesmo gôsto, mas com poucos motivos de satisfação e orgulho; nessa época da prosa, a poesia não podia deixar de ser tristemente pessimista, o que explica, aliás, a sobrevivência da melancolia romântica em muitos parnasianos.

---

47) Cf. "Romantismo de evasão", nota 105.

48) Cf. "O Equilíbrio europeu", nota 164.

48A) Eduardo Pondal, 1835-1917. Queixumes dos pinos (1886); Os Eoas (1918).

O melhor entre esses argentinos todos é Benito Lynch (135A), de um realismo sólido e objetivo: sua obra-prima, El inglés de los huesos (1924), tem valor permanente.

ce de uma prostituta, mereceu traduções para várias línguas. Só recentemente dá-se a atenção devida ao chileno Baldomero Lillo ([133]), que denunciou as miseráveis condições de vida nas minas de salitre. Enfim, são numerosos os naturalistas argentinos: o naturalismo revelou sempre gôsto especial pelos quadros urbanos, e Buenos Aires era a primeira grande cidade do Continente. Ali, Cambaceres ([134]), um dos primeiros zolaístas, tinha que suportar os escândalos devidos aos pioneiros. As obras de Zola foram traduzidas pelo jornalista Payró ([135]), socialista militante, autor de contos "gauchescos". O naturalismo argentino alcançou importância especial nas obras dramáticas de um uruguaio, Florencio Sánchez ([136]); as suas "teses" já envelheceram — naquela época das companhias viajantes com repertório de Ibsen, todo dramaturgo tinha que expor "teses" — mas não são artificiais: são produtos da indignação de um escritor proletário, observando a realidade sul-americana. A técnica dramatúrgica de Sánchez é primitiva: faz teatro popular. Mas os seus tipos continuam vivos, os seus efeitos cênicos ainda empol-

---

133) Baldomero Lillo, 1867-1923.
Sub terra (1904); *Sub sole* (1907).

134) Eugenio Cambaceres, 1843-1888.
Potpourri (1882); *En la sangre* (1887).

135) Roberto Payró, 1867-1928.
El casamiento de Laucha (1906); *Historia de Pago Chico* (1908); *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910).
R. Larra: *Payró, el hombre y la obra*. Buenos Aires, 1938.

135A) Benito Lynch, 1885-1951.
Los Caranchos de la Florida (1916); *El inglés de los huesos* (1924).

136) Florencio Sánchez, 1875-1910.
M'hijo el dotor (1903); *Canillita* (1904); *La pobre gente* (1904); *La gringa* (1904); *En familia* (1905); *Los muertos* (1905); *Barranca abajo* (1905); *Nuestros hijos* (1907).
R. Giusti: *Florencio Sánchez, su vida y su obra*. Buenos Aires, 1920.
R. Richardson: *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre*. New York, 1923.
F. García Estebán: *Vida de Florencio Sánchez*. Santiago de Chile, 1939.

O último desses naturalistas brasileiros é Raul Pompéia (138A), cujo famoso romance O Ateneu se aproxima, porém, do impressionismo de um romance psicológico.

gam, a sua arte não é arte, mas verdade. Sánchez morreu cedo; as esperanças de um grande teatro argentino não se realizaram. O naturalismo, no entanto, continua num escritor descuidado e superficial, mas vigoroso como Manuel Gálvez ([137]), cuja *Maestra normal* coloca um dos assuntos preferidos do naturalismo internacional no ambiente nôvo da província argentina; ~~Gálvez~~ foi menos bem sucedido em ~~romances~~ "filosóficos"; ~~mas~~ é notável seu panorama histórico de guerra contra o Paraguai.

A prioridade no naturalismo latino-americano, quanto à cronologia e com respeito ao valor, cabe ao brasileiro Aluísio Azevedo ([138]); tem os defeitos de todos os naturalistas menores e é pouco original, um Zola ou antes um ~~Mira-beau~~ Mirbeau do Rio de Janeiro. Mas os seus romances sugerem até hoje a impressão de "cheios de vida"; e o mérito de ter descoberto a vida baixa na capital brasileira dá valor permanente a romances que já se transformaram em documentos da sociologia histórica.

Sociologia histórica: porque as mudanças rápidas na vida urbana dos países latino-americanos fizeram envelhecer todos aquêles romances naturalistas; e com efeito não foi êste o caminho pelo qual a influência de Zola se perpetuou na América latina, e sim pelo caminho de um nôvo indianismo de tendências sociais. O papel de precursor

---

137) Manuel Gálvez, 1882 – 1962.
La maestra normal (1914); *La sombra del convento* (1917); *Nacha Regules* (1919); *Escenas de la guerra del Paraguay* (*Los caminos de la muerte*, (1928); *Humaitá*, 1929; *Jornadas de agonia*, 1929).
O. H. Green: *Manel Gálvez*. (in: Hispanic Review, XI/3-4, 1943, e XII/3, 1914).

138) Aluízio Azevedo, 1857-1913.
O Mulato (1881); *Casa de Pensão* (1884); *O Homem* (1887); *O Cortiço* (1890).
~~Edição por M. Nogueira da Silva, 14 vols., Rio de Janeiro, 1939-1941.~~
~~O. Montenegro: "Aluízio Azevedo". (In: *O Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1938.)~~
P. Dantas: *Aluízio Azevedo*. São Paulo, 1954.
Raimundo de Menezes: *Aluízio Azevedo*. São Paulo, 1958.

138A) Raul Pompéia, 1863-1895.
O Ateneu (1888).
Ledo Ivo: O universo poético de Raul Pompéia. Rio de Janeiro, 1963.

tadores no estrangeiro, como do espanhol Ricardo León (4), que confundiu os privilégios da ~~[illegible]~~ *de hidalgos com* a tradição espanhola. Essa "reação" não tem nada que ver com a poesia simbolista, da qual também Bourget sempre foi inimigo. Nem toleravam êsses tradicionalistas um poeta autêntico como o elegíaco Charles Guérin (5), porque aprendera nos simbolistas certas fórmulas e um gôsto apurado da expressão. ~~Guérin parecia simbolista porque se disia partidário do "l'art pour l'art".~~ [Casta]

~~"Ah! fermez la fenêtre ouverte sur la vie!"; — e porque era triste como os decadentistas, convertendo-se enfim ao catolicismo. Acreditava na fôrça mágica das palavras, atribuindo-lhes, porém, um efeito em que os simbolistas não pensaram:~~

~~"... Savoir au moins les mots divins qui font pleurer."~~ Êsse ~~[illegible]~~ algo choroso ~~também caracteriza~~ o ~~cristianismo do poeta, que parece aos críticos católicos menos dogmático que sentimental. Na poesia "Rien que mort à la foi", Guérin, confessando dúvidas invencíveis, refere-se ao cristianismo tradicional dos seus antepassados, chegando à conclusão:~~ [romântis]

> ~~"Je veux, quand le moment viendra, mourir aux [pieds~~
> ~~Du crucifix qui m'a vu n~~aitre."

~~Depois disso, já não há dúvida quanto às origens da poesia de Charles Guérin~~: é o último descendente de Lamartine. Guérin nunca foi "moderno".

---

4) Ricardo León, 1877-1943.
Casta de hidalgos (1908)~~; *El hombre nuevo* (1925) etc.~~
~~A. Maura: *Discurso de contestación al ingreso de Ricardo León en Real Academia Española*. Madrid, 1915.~~
J. Casares: *Crítica profana*. Madrid, 1916.

5) Charles Guérin, 1873-1907.
Le Coeur solitaire (1898); *Le semeur de cendres* (1901); *L'homme intérieur* (1905).
~~A. de Bersancourt: *Charles Guérin*. Paris, 1912.~~
B. Hanson: *Le poète Charles Guérin*. Paris, 1935.

— A fina arte psicológica de Couperus encontrou, mais tarde, só um sucessor digno: o flamengo Maurice Gilliams (48A), que descreveu sutilmente as recordações de sua infância e mocidade em Antuérpia.

reconstituições eruditas da Roma imperial; mas Couperus tem outros títulos para sobreviver. Antes de sacrificar ao esteticismo daqueles romances, escrevera *Eline Vere*, história trágica de uma mulher acabando em abulia mórbida no ambiente grande-burguês e aristocràticamente reservado de Haia. É um dos mais importantes romances psicológicos da literatura européia. E depois escreveu, sempre tratando o msmo ambiente, *De Boeken der kleine Zielen (Os Livros das Almas Pequenas)* e *Van oude menschen (Gente Velha)*, que são coisa rara na literatura de 1900: livros autênticamente trágicos. Mas a tragicidade é atenuada pela atitude reservada, bem holandesa, aliás, dêsse grande escritor. Foi algo semelhante o polonês Berent (49): a análise da decadente aristocracia polonesa, em *Mofo*, e a reconstituição da cidade de Cracóvia na época da Renascença, em *Pedras Vivas*, são obras-primas; menos reconhecidas só pela divulgação escassa da língua eslava.

O conteúdo ideológico atrás da superfície pitoresca, nos romances históricos de Moore, Vojnović, Couperus, Berent, manifestou-se abertamente em Heidenstam (50), como reação violenta contra todos os conceitos deterministas e idéias materialistas do naturalismo. No comêço, o grande escritor sueco reagiu como esteticista à maneira de Levertin. Depois, aproximou-se dos antibrandesianos dinamarqueses, opondo, em *Hans Alienus*, ao esteticismo irresponsável um moralismo elevado de cristão adogmático, quase tolstoiano. Mas encontrou a cura completa do seu

52 49) Waclaw Berent, 1873-1940.
Mofo (1903); *Semente de Inverno* (1911); *Pedras Vivas* (1918).
Z. Dembicki: *Retratos*. Vol. I. Warszawa, 1927 ~~(em língua polonesa)~~.

53 50) Verner von Heidenstam, 1859-1940.
Hans Alienus (1892); *Nya dikter* (1895); *Karolinerna* (1897/1898); *Heliga Birgittas pilgrimsfaerd* (1901); *Folkungatraedet* (1905/1907) etc.
~~Edição pelo autor, 16 vols., Stockholm, 1909/1912.~~
J. Landquist: *Heidenstam*. Stockholm, 1909.
F. Böök: *Verner von Heidenstam*. 2 vols. Stockholm, 1945/1946.

51 48A) Maurice Gilliams, 1900.
Het gevecht met de nachtegalen (1936); *De man voor het fenster* (1946); *Winter te Antwerpen* (1951).
H. Teirlinck: *Maurice Gilliams*. Antwerpen, 1950.

Contos como "Tifo", "Senhora com cãozinho", "Camaleão", "Enfermaria no. 6", "Uma história enfadonha" e inúmeros outros são retratos fiéis de realidade e, além disso, visões de realidades permanentes. Por isso é Tchekov um dos maiores escritores da literatura universal.

Tchekov não acusa a ninguém e a nada, senão a própria condição humana. Os camponeses, na novela dêsse título, são subgente bestificada, assim como nos romances da "literatura de acusação", mas não porque vivem na Rússia ou na Rússia czarista ou capitalista; antes, porque vivem na "Província", que é o Inferno de todos nós. O ambiente social, em Tchekov, já não é todo-poderoso. Êle já está além do realismo.

O "além do realismo" também se manifesta na técnica de Tchekov. Não é, como acreditavam por volta de 1920 os admiradores da sua discípula Katherine Mansfield, um "contista sem enredos". Sabe inventar enredos ótimos. Mas o enrêdo, nos seus contos, é menos importante do que a atmosfera, aquilo "que não se vê e no entanto existe". O mesmo super-realismo marca a dramaturgia tchekoviana. Suas peças, que foram bem comparadas a "diálogos de Maeterlinck, representados em cenários de Ibsen", têm enrêdo, mas o enrêdo não importa. O que importa acontece dentro dos personagens, em paisagens psíquicas; e com isso, Tchekov também já está além do realismo. Influenciou profundamente o teatro moderno.

Um crítico americano, usando o título de um dos volumes de contos de Tchekov, falou do "twilight" em sua obra. Com efeito, êsse último descendente de Turgeniev está no "twilight" entre o realismo de ontem e o realismo de amanhã, de Gorki. O seu "twilight" é o dos simbolistas. Na *Estepe*, notando com sensibilidade de impressionista a atmosfera, antecipa em prosa a poesia simbolista. No conto "O Acontecimento", em que crianças aprendem a propósito de um acontecimento trivial — um grande cão devorou os gatinhos recém-nascidos — o segrêdo da morte; e êsse Grande Cão está, como na poesia dos simbolistas, sempre presente na obra de Tchekov. *Media in vita in morte sumus.* Essa onipresença da Morte chega a dar nôvo sentido à vida, como um segundo plano que explica o primeiro; assim como no teatro de Tchekov se encontra atrás do

Quem guardou o equilíbrio foi o sueco Koch (1[illegible] com cujo romance *Os Operários* começou uma nova época na literatura do seu país; depois, foi Koch o primeiro que te[illegible] a coragem de tocar nas relações entre o proletariado e o mundo do crime.

skuggeheimen (Dança no Mundo das Sombras) é a história monumental do movimento socialista na Noruega: epopéia, em dimensões colossais, da vitória e do aburguesamento do proletariado de um país pequeno e próspero. A adoção do *landsmaal*, do dialeto norueguês, pelo escritor condenou-lhe a obra a uma repercussão apenas regional, em violento desacôrdo com a megalomania esquizofrênica, na qual o genial e infeliz criador dessa obra soçobrou.

O otimismo social e técnico-científico é bem sintomático da euforia européia entre 1900 e 1910. Êsse credo dominava sobretudo as nações germânicas às quais coubera o papel principal na industrialização do mundo — inglêses, alemães, depois os americanos. No terreno da ficção, o tema aparece com freqüência na literatura escandinava; científica e econômicamente, os escandinavos participaram intensamente da industrialização, sem possibilidades, porém, de participar do poder político internacional — e isso abriu as perspectivas à ficção. A técnica moderna não se erigiu, por enquanto, monumento literário maior do que a trilogia *Malm (Minério)* do sueco Didring ([185]), epopéia da construção da estrada de ferro para explorar as minas de ferro no extremo norte da Suécia. O estilo dessa obra é a exaltação romântica de um assunto estritamente realista — união estilística do naturalismo e do simbolismo; e êsse "realismo mágico" — o têrmo será popular por volta de 1925 — é o estilo criado pelo dinamarquês Johannes Vilhelm Jensen ([186]). A sua obra é grande e apresenta os

(185A) Ernst Didring, 1868-1931.
Malm (1914/1919).

186) Johannes Vilhelm Jensen, 1873-1950.
Danskere (1896); *Himmerlandshistorier I* (1898); *Kongens Fald* (1899/1902); *Himmerlandshistorier II* (1904); *Madame d'Ora* (1904); *Hjulet* (1905); *Den ny Verden* (1907); *Myter og Jagter* (1907); *Eksotiske Noveller* (1907/1909); *Nye Myter* (1908); *Himmerlandshistorier III* (1910); *Nordisk Aand* (1911); *Skibet* (1912); *Introduktion til vor Tidsalder* (1915); *Nornegaest*

185) Martin Koch, 1882-1940.
Arbetare (1912); *Guds vackra värld* (1913).
H. Ahlenius: *Arbetaren i svensk diktning*, Stockholm, 1934.
I. Lundström: *Martin Koch*. Stockholm, 1945.

Como um eco remoto dessa época tempestuosa impressionam os dois romances altamente pessoais de Chklovski (119A), que se tornou depois o chefe do grupo dos críticos formalistas, que são hoje considerados como precursores russos do estruturalismo.

guagem artìsticamente ebalorada, novos "homens inúteis": agora, não são os latifundiários que sentem remorsos, como em Puchkin e Turgeniev, mas os sentimentais, os poetas e outros inadaptados às exigências do trabalho prosaico e eficiente na Rússia revolucionàriamente industrializada. A vitória é dos eficientes, claro. Mas o romancista não deixa dúvidas a respeito da sua simpatia para com os outros.

Em outras literaturas eslavas ou vizinhas da Rússia a Primeira Guerra Mundial inspirou algumas poucas obras de ficção semelhantes: o romeno Rebreanu ([120]) descreveu, na *Floresta dos Enforcados,* com frieza "babeliana", a dolorosa história da decomposição do exército austríaco no fim da guerra, um dos melhores romances de guerra que existem. O tcheco Medek ([121]) revelou sôpro épico no relato da marcha fabulosa dos prisioneiros tchecos, do exército austríaco, através da Rússia e Sibéria incendiadas, até o Pacífico: a "Anábase dos nossos tempos". Na própria Rússia, Leonov e Pilniak, antigos simbolistas, procuraram condensar o material épico; as primeiras obras dêsses dois escritores parecem-se com as de Vesely e Neverov; mas encontrarão mais tarde o estilo do romantismo revolucionário.

Êsse estilo já pertence à segunda fase do modernismo russo. Havia modernistas na Rússia já em 1914: os imagistas Jessenin, Alexei Kusikov, Anatoli Mariengof; e os futuristas Maiakovski, Klebnikov, Burlyuk, Asseiev, Vassili Kamenski. Jessenin ([122]) tornou-se muito conhecido na Eu- / Kh

---

120) Liviu Rebreanu, 1885-1943.
Ion (1920); *Padurea spanzuratilor* (1922); *Ciuleandra* (1927).

121) Rudolf Medek, 1890-1930.
O Dragão de Fogo (1921); *Grandes Dias* (1924); *Ilha na Tempestade* (1925).

122) Sergei Alexandrovitch Jessenin, 1895-1925.
Camarada Inonia (1918); *Sanfona* (1920); *Confissão de um Malandro* (1921); *Pugatchev* (1922); *Taverna Moscou* (1924).
~~Edição da Editôra do Estado, 4 vols., Moscou, 1926/1927.~~
G. Lelevitch: *Sergei Jessenin.* Moscou, 1926. ~~(Em russo)~~.
F. De Graaf: *Serge Jessenin. Sa vie et son oeuvre.* Leiden, 1933.

119A) Viktor Borisovitch Chklovski, 1893.
Viagem sentimental (1922); *Zoo* (1923).

De todos os dramaturgos expressionistas alemães só um sobrevive hoje: aquele que morreu antes de todos os outros. É o austríaco Ödön von Horvath (129A), que em suas peças de ambiente popular reuniu a sátira mais áspera e o desespero melhor fundado. Suas obras são hoje, na Alemanha e na França, das mais representadas

como inventando enredos, com engenho formidável; inclusive as últimas peças, escritas no exílio, que são em parte sátiras antimilitaristas, em parte tragédias em estilo grego. Mas não teve evolução nenhuma. Sempre ficou o que foi no início: um *playwright* habilíssimo a serviço de uma dialética sem soluções. Sua obra-prima talvez sejam *Die Bürger von Calais (Os Cidadãos de Calais)*, dramatização eficiente de um episódio da crônica de Froissart; do conflito entre patriotismo e individualismo surge uma solução vagamente humanitária, a mesma que será a das últimas peças. O grande talento de Kaiser estragou-se pela rotina teatral.

A dramaturgia expressionista teve grande repercussão fora da Alemanha. Mas êsse fato não foi, na época, percebido, nem, até hoje, devidamente estudado, de modo que os dramaturgos expressionistas não-alemães aparecem em seus países como figuras isoladas. Os franceses, que só chegaram a conhecer o teatro expressionista alemão muito mais tarde, no repertório de Barrault, não puderam notar a semelhança entre as farsas fantásticas de Wedekind e a farsa mais fantástica do belga Crommelynck ([130]): *Le cocu magnifique*, a tragédia burlesca dos ciúmes, deformação violenta da realidade e das possibilidades psicológicas. Mas de expressionismo falou-se a propósito de Paul Raynal ([131]), porque seu drama *Le Tombeau sous l'Arc-de-Triomphe*, peça de mentalidade corneliana, tratava um assunto caro aos expressionistas alemães: a revolta contra a guerra. O mesmo assunto inspirou várias peças ao repre-

---

130) Fernand Crommelynck, 1887-1970.
Le sculpteur de masques (1913); *Le cocu magnifique* (1921); *Tripes d'or* (1930); etc.
H. Krains: *Portraits d'écrivains belges*. Bruxelles, 1930.

131) Paul Raynal, 1885.
Le Tombeau sous l'arc-de-Triomphe (1924).
A.J. Dickman: *Paul Raynal, Cornelian and Symbolic Theatre*. (In: University of Wyoming Publications, IV, 1938).

129A) Ödön von Horvath, 1901-1938.
Geschichten aus dem Wienerwald (1931); Kasimir und Karoline (1932); Glaube, Liebe, Hoffnung (1932).
T. Krischke ed.: Materialien zu Ödön von Horvath
Frankfurt, 1972

Miguel Hernández foi um dos poetas mais vivos de língua espanhola e seu volume *El rayo que no cesa* é um dos maiores da época e de todas as épocas.

(de rebanhos)

do povo, pastor autodidata, poeta de originalidade absoluta e forma perfeita, de abundante metafórica barrôca, como convém a um filho da tradição espanhola; depois, foi soldado, cantando para os camaradas do 5.º regimento de infantaria do exército republicano. Morreu na prisão. E vale para êle o que êle escreveu ao saber da morte de García Lorca:

> "Muere un poeta y la creación se siente
> herida y moribunda en sus entrañas".

Na poesia de Miguel Hernandez reúnem-se as duas grandes correntes da poesia espanhola contemporânea: o gongorismo e o popularismo. Mas essa síntese foi interrompida.

Depois da catástrofe, o maior poeta espanhol dentro da Espanha — Guillén, Cernuda e Alberti se exilaram — foi Ridruejo (92): ex-falangista, de nobres ideais políticos que o levaram depois para a oposição, mas poeta puro, reatando a tradição de Garcilaso e cantando em forma clássica as "pedras da Espanha": as das catedrais e as da desolada paisagem castelhana. Era a voz dolorosa, mas rigorosamente disciplinada de Blás de Otero (93).

Variantes da poesia pura constituem uma forte corrente da poesia hispano-americana. O colombiano Pardo García (94) teve como ponto de partida, ainda o parnasianismo; chegou, depois, a admitir as *"vozes naturales" do subconsciente*, a feitura alógica do verso. No meio, arquitetou umas estrofes da mais alta inspiração de "poésie pure", como esta:

---

92) Dionisio Ridruejo, 1912-1975.
Plural; Poesía en armas; Sonetos a la piedra; En la soledad del tiempo; Todos reunidos em: *En once años* (1955).

94) Germán Pardo García, 1902.
Voluntad (1950); *Júbilos ilesos* (1935); *Presencia* (1938); *Claro abismo* (1940); *Las voces naturales* (1945) etc.

93) Blás de Otero, 1916.
Angel fieramente humano (1950); *Redoble de conciencia* (1950); *Pido la paz y la palabra* (1955); *Que trata de España* (1964).

mou-se. Sua autobiografia, *World within World*, é o "pater, peccavi" desse filho pródigo do liberalismo inglês e o epitáfio da sua poesia.

A influência de Yeats, que só foi de natureza técnica nos outros, é evidente no seu conterrâneo Mac Neice ([119]), que também escreveu um belo livro sôbre o autor de *A Vision*. Filho de um bispo protestante do Norte da Irlanda, estêve cheio de inquietação religiosa ("the appalling unrest of the soul"); os remédios eram a psicanálise e o socialismo, como nos outros. Mas Mac Neice foi, no fundo, muito diferente. Em Yeats tinha aprendido a sublimação de vozes elementares e seu protestantismo inato ensinou-lhe a apreciar, contra os irracionalismos da época, o valor da razão crítica:

> "...the simple lyrics of blood
> and the architectonic fugues of reason".

~~O grupo chefiado por John Lehmann chamava-se ou foi chamado de "new poetry". Embora prometendo renovação total da literatura, só estava composto de poetas. Precisava-se de um romancista. Não havendo-o, inventaram-no: o jovem Isherwood (120), repórter que sabia descrever em estilo exato e com sensibilidade poética suas experiências em Berlim, pouco antes e pouco depois de vencer o nazismo na cidade sacudida pela crise econômica e pela decomposição moral. Os fragmentos novelísticos, que são essas reportagens, nunca deram um romance completo. No~~

Desde então, a poesia inglesa abandonou os "actos"

119) *Louis Mac Neice*, 1907-1963.
Poems (1935); *Letters from Iceland* (com W.H. Auden; 1937); *The Earth Compels* (1938); *Poems* (1941); *The Last Ditch* (1944); *Collected Poems* (1949).

~~120) Christopher Isherwood, 1904.~~
~~*Good-bye to Berlin* (*The Nowaks*, 1936; *Sally Bowles*, 1937; *A Berlin Diary*, 1938; *The Landauers*, 1938); *The World in the Evening* (1956).~~

ideais. Voltou, melancolicamente e algo ironicamente, ao [illegible] da linguagem coloquial e ao ceticismo, cujo maior representante poét. é hoje Philip Larkin (110).

~~entanto, foram proclamados como obras-primas do nôvo romance inglês. Preparando-se para tarefas maiores, Isherwood retirou-se para a Califórnia, dedicando-se a exercícios de Yogi. Mas o último romance, *The World in the Evening*, foi novamente uma decepção.~~

De todos os adeptos da "new poetry" de 1930, só o mais afastado do centro literário ficou fiel aos velhos ideais: Mac Diarmid (111) é [illegible] apaixonado nacionalista escocês, o que não o impede de ser o poeta mais violentamente comunista das ilhas britânicas. Suas preferências literárias são ecléticas: Pound, T. S. Eliot e Joyce. É capaz de dedicar uma ode a Lenin e Hölderlin juntos. De longe, dá a impressão de um Maiakovski, escrevendo no dialeto de Burns. Mas também tem a musicalidade de Burns e a riqueza metafórica de um "metaphysical poet". É um dos fenômenos poéticos mais estranhos dêste século; seu longo poema épico sôbre James Joyce é admirável.

A influência internacional de T. S. Eliot criou grupos de classicistas e grupos de poetas herméticos. Classicista é o grego Sepheris (112), que se refere a Homero e Esquilo assim como Eliot se refere a Donne e Dryden; é dos poucos poetas que Eliot reconheceu como discípulos legítimos: provàvelmente só Sepheris e o americano Robert Lowell. Sepheris foi o corajoso poeta de resistência contra a ditadura dos coronéis na Grécia e é hoje considerado como poeta nacional.

(111) Hugh Mac Diarmid (pseudônimo de Christopher Murray Grieve), 1892.
Penny Wheep (1926); *Albyn, or Scotland and the Future* (1927); *First Hymn to Lenin and Other Poems* (1931); *Second Hymn to Lenin and Other Poems* (1935); *A Kist of Whistles* (1947); *In Memoriam James Joyce* (1956).
K.D. Duval e S. G. Smith edit.: *Hugh Mac Diarmid. A Festschrift.* Edinburgh, 1962.
D. Glen: *Hugh Mac Diarmid and the Scottish Renaissance.* London, 1964.

(112) Giorgios Sepheris, 1900–1971.
Estanças (1931); *Cisterna* (1932); *Poemas* (1940); *Poemas* (1951).
R. Levesque: *Sepheris.* Atenas, 1945.
A. Mirambel: *Georges Seferis.* Paris, 1964.

(110) Philip Larkin, 1923.
The Less Deceived (1955); *The Whitsun Weddings* (1965).

A tendência conservadora não se limita, naturalmente, aos grupos católicos. Também existe na Escandinávia luterana: é representada, por exemplo, pelo romancista dinamarquês Jacob Paludan (210), ao qual não se nega a força com que combate o materialismo (superficial da grande cidade;) ou pelo alemão Wiechert (211), que foi inicialmente um defensor do tradicionalismo e evoluiu, depois, para lutador corajoso contra a tirania dos nazistas.

* * *

Zola continua a ser um dos autores mais lidos em todos os continentes. Mas à crítica literária francesa, sobretudo a que se chama moderada e é, na verdade, "bien-pensante", o grande romancista ainda inspira repugnância. Recebeu com espanto os primeiros sucessos de Céline (212), e respirou aliviado, quando o

210) Jacob Paludan, 1896-1975.
Fugle omkring Fyret (1925); *Jörgen Stein* (1932-1933) etc.
O. Lundbo: Jacob Paludan. Kjoebenhavn, 1943.

211) Ernst Wiechert, 1887-1950.
Der Knecht Gottes Andreas Nyland (1926); *Die Magd des Jürgen Doskocil* (1932); *Die Majorin* (1934); *Die Jerominkinder* (1945-1947); *Missa sine nomine* (1950).

212) Louis-Ferdinand Céline (pseud. de Louis-Ferdinand Destouches), 1894-1961.
Voyage au bout de la nuit (1932); *Mort à crédit* (1936); *Bagatelles pour un massacre* (1938); *Ecole des cadavres* (1938) etc.
P. Vandromme: *Louis-Ferdinand Céline*. Paris, 1962.
P. Mac Carthy: *Céline*. London, 1975.
Ch. Bellista: *Céline et l'actualité*. Paris, 1976.

3403

Mouloud Mammeri (1917; La colline oubliée, 1955); Albert Memmi (1924; La statue de sel, 1955); Kateb Yacine (1929; Nedjma, 1958). Alguns desses romances têm valor considerável. Mas a progressiva arabização do Norte da África inspira dúvidas quanto ao futuro dessa literatura maghrebina em língua francesa.

Naturalmente, essa literatura dos povos ex-coloniais não se limita às regiões francófonas. Na Nigéria, Amos Tutuola (217) descreveu em língua inglesa a sobrevivência de crenças nativas em ambiente europeizado. Em Angola, Agostinho Neto (nascido em 1922), o fundador e primeiro presidente da República independente, escreve versos em língua portuguesa, e a Castro Soromenho (218) devem-se romances de notável importância. Não são somente os pretos da África e de Haiti que entram dessa maneira no movimento da literatura moderna. Na Pérsia, Sadik Hidayat (1903-1951), tradutor de Kafka, escreveu contos fantásticos de valor internacionalmente reconhecido (A coruja cega, 1936); foi, no Oriente um pioneiro audacioso de idéias novas e terminou a vida pelo suicídio. Na China, Lusin ou Lu Hsün (1881-1936) introduziu modos e tendências da literatura russa; pela sua novela A verdadeira história de Ah Qui (1921) conquistou o apelido de "Gorki chinês" e a fama de precursor ideológico do movimento revolucionário de Mao.

217) Amos Tutuola, 1920.
The Palm-wine drinkard (1954).

218) Fernando Monteiro de Castro Soromenha, 1910-1968.
Terra morta (1949); Viragem (1957) etc.

elementos e do clima, como o colombiano José Eustasio Rivera em La Vorágine (1924), o que tampouco é um tema convincente para leitores estrangeiros. Mas esse mesmo tema provocou, enfim, o interesse do público espanhol, quando o grande escritor e estadista venezuelano Rómulo Gallegos (226) acrescentou a força excepcional do seu estilo: Doña Bárbara, Cantaclaro, Canaima são obras-primas, que foram discutidas e premiadas em Madrid. Estava dado o primeiro passo.

Na Argentina tinha Eugênio Cambaceres, por volta de 1880, introduzido o estilo e os temas de Zola com mais escândalo que sucesso. O verdadeiro iniciador do neo-naturalismo argentino foi Roberto Arlt (227); em seu vigoroso protesto, dirigido contra a literatura "fina" e europeizada dos escritores da "alta sociedade misturam-se, um pouco loucamente, influências de Zola e Dostoievski. Seus romances, de valor não indiscutido, tinham o mérito de despertar vocações literárias,

226) Rómulo Gallegos, 1884-1969.
El último solar (1920); Doña Bárbara (1929); Cantaclaro (1931); Canaima (1935) etc.
V. Vila Selma: Procedimientos y técnicas em Rómulo Gallegos. Sevilla, 1954.
O. Araujo: Lengua y creación en la Obra de Rómulo Gallegos. Buenos Aires, 1955.
L. Dunham: Rómulo Gallegos, vida y obra. México, 1957.

227) Roberto Arlt, 1900-1942.
El juguete rabioso (1927); Los siete locos (1929

um pouco em toda parte. O chileno Manuel Rojas (228) descreveu em fortes romances autobiográficos a vida dos vagabundos, mendigos e criminosos. No Equador reuniu-se um grupo de jovens escritores para publicar o volume de contos Los que se van (1930); os mais fortes talentos entre eles eram José de la Cuadra (229), que morreu cedo, e Pareja Diezcanseco (230); mas o sucesso internacional coube a Jorge Icaza (231) com seus romances deliberadamente grosseiros da vida dos índios oprimidos e explorados. No vizinho Peru conseguiu Ciro Alegría (232) um prêmio literário inter-americano, sobretudo graças ao valor documentário de sua obra. Quanto ao valor literário foi superior outro peruano, José María Arguedas (233), "escritor em língua castelhana e com alma de índio", reunindo o protesto social e o lamento do agonizante folclore dos Quechua. Todos esses escritores eram, naturalmente, radicais; e

228) Manuel Rojas, 1896.
El delincuente (1929); Hijo de ladrón (1951) etc.

229) José de la Cuadra, 1903-1941.
Los Sangurinos (1934).

230) Alfredo Pareja Diezcanseco (1908).
El muelle (1933); La Beldaca (1935); Baldomera (1938); Hombres sin tiempo (1941); etc.; Los pequeños estaturas (1970).

231) Jorge Icaza, 1906.
Huasipungo (1934); En las calles (1935); Cholos (1936).

232) Ciro Alegría, 1909-1967.
La serpiente de oro (1935); Los perros hambrientos (1939); El mundo es ancho y ajeno (1941).

233) José María Arguedas, 1911-1969.
Agua (1935); Los ríos profundos (1958).

3412

meiro nome, e o mais famoso, é Azuela (245), que tinha ativamente participado da revolução, descrita com franqueza impiedosa. Depois da vitória, ficou gravemente decepcionado, em face da formação de uma nova burguesia, enquanto a miséria matérial e moral continua. Embora a grande maioria dos escritores mexicanos contemporâneos defenda teses semelhantes, costuma-se censurar em Azuela o estilo negligente, pelo qual seu romance principal, Los de abajo, parece literatura populista. Mas só querem dizer com isso, que falta a Azuela a capacidade de representar adequadamente o monumental acontecimento político daquela época. Essa capacidade encontra-se nas duas obras de Martín Luis Guzmán (246), história fielmente romanceada da revolução, quadros de uma grandeza sinistra. Já pertence à época pós-revolucionária Agustín Yañez (247), cujo "fluxo do

245) Mariano Azuela, 1873-1952.
Los de abajo (1916); Los caciques (1917); Las tribulaciones de una familia decente (1918); La Malhora (1923); La Luciérnaga (1932); La nueva burguesía (1941); Sendas perdidas (1949).
E.R. Moore: Biografie y bibliografía de don Marian Azuela (in: Abside, IV, 2-3,1940).
J.R. Spell: Contemporay Spanish-American Fiction. Chapel Hill, 1944.
L. Leal: Mariano Azuela, vida y obra, México, 1961

246) Martín Luis Guzmán, 1887.
El Aguila y la Serpiente (1928); La Sombra del caudillo (1929).
H. P. Houck: Las obras novelescas de Martín Luis Guzmán (in: Revista ibero-americana, III, 1941).

247) Agustín Yañez, 1904.
Al filo del agua (1947); La tierra pródiga (1960); Las tierras flacas (19

3416

o maior sucesso, nacional e internacional: Jorge Amado (254), que sabe igualmente descrever uma greve e uma revolta proletária ou poetizar uma paisagem ou submergir o leitor na colorida vida popular da Bahia. Jorge Amado tem encontrado muitos adeptos em Portugal, o grupo chamado "neo-realista", denunciando a situação do proletariado rural do Ribatejo durante o regime salazarista. O mais realista desses "neo-realistas" portugueses foi Alves Redol (254A). Acentos existencialistas e uma sutileza que não prejudicam a atualidade, distinguem os versos e os romances de Fernando Namora (254B).

254) Jorge Amado, 1912.
Cacau (1923); Jubiabá (1935); Mar morto (1936); Capitães de areia (1937); Terras do Sem Fim (1942) São Jorge dos Ilheus (1944); Seara vermelha (1946) Gabriela, cravo e canela (1958); Teresa Batista cansada de guerra (1972) etc.

254A) Redol, Alves, 1911-1969.
Gaibéus (1940); Avieiros (1942); Olhos de água (1954); Barranco dos cegos (1962) etc.

254B) Fernando Namora, 1919.
Fogo na noite escura (1943); Retalhos da vida de um médico (1948); O Homem disfarçado (1957); As frias madrugadas (1961); Domingo à tarde (1962); Marketing (1973).

Miécio Táti: Jorge Amado. Vida e obra. Rio de Janeiro, 1961.

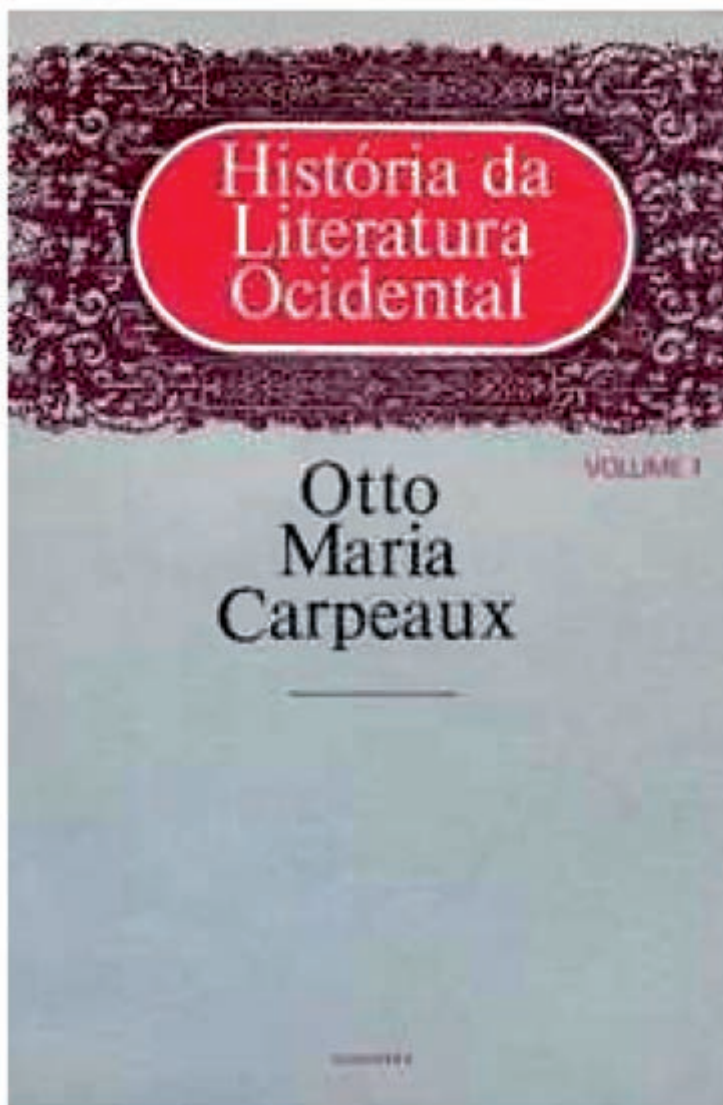
Reproduzem-se a seguir as capas da 1ª e 2ª edições (O Cruzeiro e Alhambra) e uma pequena coleção de fotos de Carpeaux.

Otto Maria Carpeaux

HISTÓRIA DA LITERATURA OCIDENTAL

VII

EDIÇÕES O CRUZEIRO

Capa do volume VII, da 1ª edição, pelas Edições O Cruzeiro, de autoria de Amilcar de Castro

Capa do volume VII, da 2ª edição, pela Editorial Alhambra, de autoria de Maria Luiza Ferguson

CXL Otto Maria Carpeaux

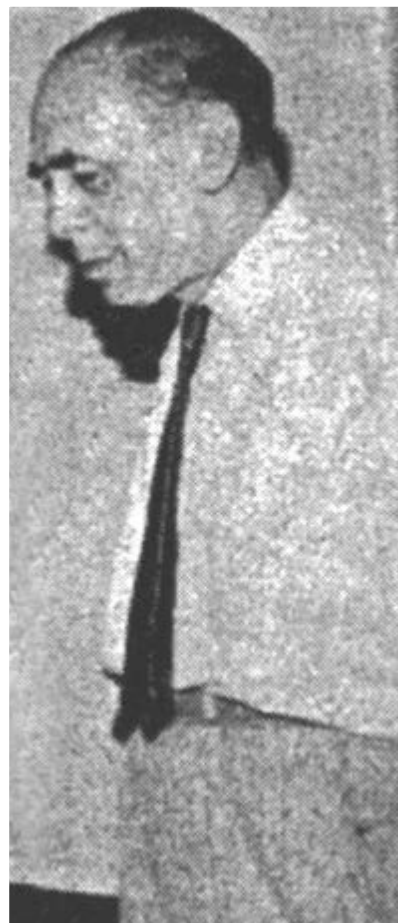



Foto de
Pedro Osvaldo Cruz

História da
Literatura Ocidental

. . . .

Prefácio [da 1ª edição]

A OBRA *da qual este volume é o primeiro* foi escrita em 1944 e 1945. Várias dificuldades impediram, naquele tempo, a publicação. Agora, o texto inteiro foi revisto, refundido e remodelado. As modificações dizem respeito à "revisão dos valores" em certas literaturas e de certas épocas. Os dois capítulos sobre a literatura contemporânea, que integrarão o último volume, foram totalmente reescritos.*

O título – História da Literatura Ocidental – *não significa a exclusão completa das literaturas orientais, cujas relações com as do Ocidente nunca foram, aliás, contínuas. Influências decisivas do Oriente foram devidamente consideradas: no capítulo relativo à Reforma encontra-se uma digressão sobre a Bíblia.*

Estudaram-se todas as literaturas românicas e germânicas da Europa e seus ramos na América do Norte e do Sul; as eslavas e

---

* O primeiro volume ao qual se refere o Autor reuniu, na 1ª edição, de 1959 (lançada em 8 volumes), a Parte I e a Parte II, que nesta edição reúne os volumes I e II da 2ª edição.
Esta 3ª edição distribui os oito volumes da 1ª e da 2ª edições em quatro volumes, cada um com dois volumes das edições anteriores. (Nota desta edição.)

outras da Europa oriental; e, naturalmente, as literaturas grega e neogrega. As letras gregas e romanas da Antiguidade são tratadas à maneira de introdução, seguidas de um capítulo sobre as sucessivas "Renascenças". Depois, as literaturas européias (e americanas) não foram estudadas separadamente, assim como não se fez separação alguma entre a poesia e a prosa e os chamados gêneros literários. Cada um dos capítulos refere-se a todas as manifestações de determinado estilo em todas aquelas literaturas. Em vez de uma coleção de histórias, como expressões de fatores sociais, modificáveis, e das qualidades humanas permanentes. Os critérios da exposição historiográfica são, portanto, estilísticos e sociológicos. Nos trechos dedicados ao estudo dos autores, individualmente, prevaleceu o intuito de informar o leitor sobre as mais importantes teses da crítica literária a respeito de cada autor.

O critério da importância histórica determinou a seleção dos autores estudados; nos dois últimos capítulos, dedicados aos contemporâneos, o critério de seleção foi mais liberal. Foram estudados, em suma, mais de 8.000 autores. Mas a obra não tem pretensão nenhuma de ser um dicionário bibliográfico completo.

As notas ao pé das páginas fazem parte integral do texto, que aliviam e documentam. Pormenores biobibliográficos, enquanto necessários para a compreensão e interpretação, foram incluídos no próprio texto. Nas notas, sempre só se relacionaram as obras principais do autor estudado; as mais das vezes essa relação é deliberadamente seletiva. Também é seletiva a bibliografia sobre os autores: só menciona os estudos mais importantes ou aqueles que refletem o estado atual da crítica literária com respeito ao autor. O índice onomástico virá no fim do último volume desta obra, que dedico, com a maior gratidão, ao amigo dela e do autor: a Aurélio Buarque de Holanda.

OTTO MARIA CARPEAUX

. . . .

Prefácio da 2ª. edição

A PRESENTE EDIÇÃO* *foi cuidadosamente revista e emendada; a última parte, dedicada à literatura contemporânea, foi totalmente reescrita. A bibliografia foi atualizada; as notas ao pé da página continuam registrando só as obras mais importantes dos autores e sobre os autores. Em face do número enorme de autores contemporâneos que mereceriam menção e estudo, o leitor desculpará omissões, das quais uma ou outra não foi involuntária.*

OTTO MARIA CARPEAUX

Rio de Janeiro, em 28 de novembro de 1977

---

* Refere-se o Autor à edição (a 2ª) lançada pela Editorial Alhambra, em 1978, última em vida do Autor, falecido em 1978. (Nota desta edição.)

Introdução

"HISTÓRIA DA LITERATURA" *é um conceito moderno. Os antigos, embora interessados na coleção e interpretação dos fatos literários, nunca pensaram em organizar panoramas históricos das suas literaturas. A nenhum escritor grego ou romano ocorreu jamais a idéia de referir os acontecimentos literários de tempos idos; e só na época da decadência das letras e da civilização surgiu o interesse puramente pragmático, da parte de professores de Retórica ou de bibliófilos, de organizar relações dos livros mais úteis para o ensino, para melhorar o gosto decaído, ou, então, compor dicionários de citações e florilégios de resumos, para salvar da destruição pelos bárbaros os tesouros literários do passado.*

Marcus Fabius Quintilianus (c. 35-95 da nossa era) não foi professor de Literatura, e sim de Língua e Retórica, conservador como são em geral os professores, mas dum conservantismo diferente, doloroso. Romano austero de estirpe espanhola, Quintiliano observou com tristeza no coração a decadência estilística e moral entre os

profissionais da sua arte; talvez fosse ele o primeiro da ilustre série de grandes espanhóis, até a geração de 1898, obsidiados, todos eles, pelo espectro da decadência. Na época de Nero e Domiciano, já não existia eloqüência política; a eloqüência judiciária estava aviltada, a eloqüência literária (nós outros, hoje, diríamos, "conferência") reduzida a exercícios escolares. Quando muito, era possível conservar a dignidade profissional de um mestre-escola, selecionando os melhores entre os alunos e preparando-lhes os caminhos de uma sólida formação. Para esse fim, escreveu Quintiliano a Institutio oratoria; *e no décimo livro dessa obra inseriu uma apreciação sumária dos principais autores gregos e latinos, menos como resumo bibliográfico do que como esboço de uma espécie de "biblioteca mínima" do aluno de Retórica. Organizando essa relação de livros-modelo, de Homero através de Píndaro, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Heródoto, Tucídides, Demóstenes, Platão, Xenofonte, até Aristóteles, e de Lucrécio através de Virgílio, Horácio, Salústio e Tito Lívio, até Cícero e Sêneca, o grande mestre-escola romano não suspeitou, certamente, as conseqüências da sua escolha. Parece que até a conservação ou não conservação de certos autores e obras, na época das grandes perdas e destruições, dependia em parte das indicações quintilianas; os monges de São Bento, na primeira Idade Média, escolheram entre as preferências de Quintiliano os livros didáticos para a mocidade dos conventos; os humanistas discutiram, segundo Quintiliano, a importância maior ou menor de Homero ou Virgílio, Demóstenes ou Cícero; na época da "Querelle des Anciens et des Modernes", no tempo de Luís XIV, os argumentos de Quintiliano em favor dos gregos serviram aos idólatras dos modelos clássicos, e os argumentos do mesmo Quintiliano em favor dos romanos aos defensores da poesia moderna. Até hoje, os programas de letras clássicas para as escolas secundárias organizam-se conforme os conselhos da-*

quele professor romano; e nós outros, falando da trindade "Ésquilo, Sófocles e Eurípides", ou do binômio "Virgílio e Horácio", mal nos lembramos que a bibliografia de Quintiliano nos rege como código milenar e imutável. Afinal, Quintiliano tinha estabelecido uma tábua de valores; mas não tinha escrito uma história da Literatura.

Há só um Quintiliano. Mas são de todos os tempos os espíritos menores que organizam fichários. Já na época de Tibério, que mais tarde podia passar por uma idade áurea das letras romanas, Valerius Maximus tinha reunido os *Facta et dicta memorabilia*, vasto e confuso repositório de anedotas e citações. No segundo século, Aulus Gellius é o cronista enciclopédico das *Noctes Atticae*, nas quais se conversa sobre todas as coisas entre o céu e a terra da Literatura. Por volta do ano 400 da nossa era, o pagão impenitente Theodosius Macrobius também trata, nos *Saturnalia*, da Literatura, ao lado da Mitologia, História, Física e Ciências Naturais. Pode-se imaginar o desprezo com que os poetas e oradores contemporâneos olham aqueles pobres colecionadores de fichas; não tardará muito, porém, que as literaturas grega e romana inteiras fiquem reduzidas à condição de fragmentos. Boa parte da literatura antiga só chegou a sobreviver graças ao zelo pouco inteligente daqueles subliteratos. No século V, o bizantino Johannes Stobaios, organizando um *Florilegion*, já está consciente dessa situação: sabe que os seus trechos seletos sobreviverão aos livros nos quais foram escolhidos. No século IX, Photios, o erudito patriarca de Bizâncio, reuniu no *Myrobiblion* resumos de 280 obras, da qual, se não fosse ele, não saberíamos nada. Enfim, Suidas acumula tudo o que no seu tempo ainda existe, num fichário de nomes, títulos e datas, adotando a ordem alfabética; é o primeiro dicionário bibliográfico, em vez de uma história da Literatura.

Desses autores de segunda e terceira categoria, a Idade Média sorverá os seus conhecimentos clássicos; e lhes seguirá o exem-

plo. As numerosíssimas notícias literárias que se encontram no Speculum Maius, *enciclopédia enorme do dominicano Vincentius de Beauvais (†1264), lembram os florilégios da decadência romana e bizantina. O* Skárdatal, *composto na Islândia por volta de 1260, já dá os nomes dos principais poetas escaldos em ordem cronológica. E o trovador provençal Peire D'Auvergne aprecia, em um sirventês, o valor dos seus diversos confrades na poesia, como que um Quintiliano da Provença; é quase uma história literária do "gai saber" mediterrâneo – mas ainda "it's a long way to Tipperary".*

A enorme acumulação de conhecimentos clássicos na época do humanismo produziu bibliografias sistemáticas, *das quais a Bibliotheca Universalis (1545/1555), de Conradus Gesner, talvez seja o primeiro exemplo. O interesse enciclopédico prevalece, embora mais restrito, no* Dictionnarium Historicum, Geographicum et Poeticum *(1553), de Carolus Stephanus. Os polígrafos chegam a compor dicionários biobibliográficos de autores de determinadas nações; do* De illustribus Angliae scriptoribus *(1619), do inglês John Pits (Pitseus), até a* Biblioteca Lusitana, Histórica, Crítica e Cronológica, na qual se compreende a notícia dos autores portugueses e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação da lei de graça até o tempo presente (1741/1759), *do português Diogo Barbosa Machado. Transformando-se a apresentação bibliográfica em narração conforme a ordem cronológica, teria nascido a história literária. O caminho histórico da evolução foi, porém, diferente.*

Os eruditos do Barroco preferiram aos dicionários bibliográficos as "enciclopédias críticas", nas quais as biografias de eruditos célebres de todos os tempos serviam de pretexto para se lhes discutirem as opiniões filosóficas e religiosas, sempre com o empenho de exibir um máximo de erudição enciclopédica e sempre com olhar para

as polêmicas filosóficas e religiosas, da própria época. De Carolus Stephanus ainda depende o Dictionnaire théologique, poétique, cosmographique et chronologique *(1644), de Broissinière, substituído depois pelo* Grand Dictionnaire Historique ou Le Mélange Curieux de l'Histoire Sacrée et Profane *(1674), de Louis Moréri. Mas esta última obra, eruditíssima e enorme, excedera as forças de um trabalhador só; estava cheia de erros; e o famoso Pierre Bayle empreendeu retificá-los no seu* Dictionnaire Historique et Critique *(1697): mero pretexto para destruir a credibilidade de inúmeras lendas gregas e romanas, com alusões maliciosas à precária credibilidade das lendas cristãs. Tinha nascido a crítica histórica.*

No dicionário de Bayle preponderam ainda os autores gregos e romanos. Mas a nova arma crítica não poderia deixar de dirigir-se contra a idolatria da Antiguidade. Quase ao mesmo tempo, a "Querelle des Anciens et des Modernes" põe em dúvida a superioridade das letras antigas em relação às modernas; pouco mais tarde, Vico reconhecerá os valores característicos das diferentes épocas históricas; e Montesquieu deduzirá da história romana certas leis gerais da evolução das nações. A noção "Tempo" adquire novo sentido histórico: significara "passado"; e agora significa "evolução que continua". As nações modernas substituem-se, na erudição, às nações mortas, e o conhecimento das suas literaturas quebra o monopólio da filologia clássica. Começam-se a compor histórias das literaturas modernas; mas são ainda "histórias" no sentido da erudição barroca, coleções imensas, enciclopédicas, obras de verdadeiro fanatismo de reunir datas e fatos.

A Histoire littéraire de la France, *começada em 1733 pelos beneditinos da congregação de St. Maur, estava ainda nos primeiros volumes, quando os jacobinos puseram fim violento aos religiosos; no século XIX, a Académie des Inscriptions assumiu o com-*

promisso de continuar a obra, que está subordinada, porém, a um plano tão vasto que provavelmente nunca será concluída. Os franciscanos espanhóis Rafael Rodríguez Mohedano e Pedro Rodríguez Mohedano começaram em 1766 uma Historia Literaria de España, *tão grande que no décimo volume, publicado em 1791, os autores ainda não tinham acabado a introdução. Outro religioso espanhol, o jesuíta Juan Andrés, expulso para a Itália, lá publicou a imensa obra* Dell'Origine, dei Progressi e dello Stato Attuale d'ogni Letteratura (1782-1799), *primeira tentativa de uma história da literatura universal. Enfim, o jesuíta italiano Girolamo Tiraboschi compilou entre 1722 e 1782 os 9 volumes da sua* Storia della Letteratura Italiana, *indispensável até hoje como o maior repositório de fatos da história literária italiana. Tiraboschi dá tudo; mas não diz nada. Limita-se ao trabalho de biobibliógrafo. Ainda não é, isso, história literária no sentido em que entendemos hoje o termo.*

*O que falta em Tiraboschi é, além do senso crítico, a capacidade de narrar, assim como um historiador narra, os destinos políticos de uma nação. A nova crítica histórica ensinara o valor das literaturas modernas, independente dos modelos clássicos, enquanto os classicistas continuavam presos à rotina dos seus dogmas estéticos. Poder-se-ia supor que a introdução da crítica apreciativa na história literária tenha sido feita pelos "reacionários", providos de cânones certos, enquanto os representantes da nova ciência histórica teriam escolhido o caminho da narração. Na realidade, deu-se o contrário. O primeiro grande crítico dos tempos modernos, Samuel Johnson, talvez o maior de todos os críticos judicativos, preferiu a forma biográfica (*The Lives of the Poets, *1781). E os últimos representantes franceses do dogma classicista foram os primeiros que apresentaram a história literária como narração contínua: Jean-François de La Harpe, no* Lycée ou Cours de Littérature Ancienne et Moderne

*(1799), dá um exemplo que não será mais abandonado; e ainda Désiré Nisard (*Histoire de la Lettératre Française, *1844-1861), contemporâneo de Sainte-Beuve, é historiador e classicista impenitente ao mesmo tempo.*

A ligação entre história e crítica veio do pré-romantismo, com o seu forte interesse pelas tradições históricas das nações modernas e pela apreciação crítica de épocas então meio esquecidas, como a Idade Média. O precursor é Thomas Warton: a sua History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century (1774/1781) *é a primeira obra na qual a história literária é tratada como se trata a história política. O fundador da história literária autônoma é Herder.*

Johann Gottfried Herder não deixou, entre os seus muitos escritos, uma só obra definitiva; mas é o maior dos precursores. Convergem em Herder todas as correntes espirituais da segunda metade do século XVIII *– a crítica, o individualismo estético, o senso histórico, o gosto das expressões populares; aprofundam-se, entram em novas combinações, e irradiam pelos tempos futuros. Dotado de extraordinária capacidade de análise intuitiva, Herder deu os primeiros exemplos de crítica criadora: cria imagens permanentes de poetas, cria o seu Shakespeare, por exemplo; e depois de Herder será impossível contentar-se alguém com meras indicações biobibliográficas. O registro dos livros é substituído pela história das obras e das idéias. Mas Herder não cria apenas indivíduos; também cria, por assim dizer, indivíduos coletivos. Com o mesmo poder de intuição apanha os traços característicos das literaturas nacionais, da inglesa, da espanhola, da grega, da hebraica, cria o conceito "literatura nacional" como a expressão mais completa da evolução espiritual de uma nação. Todo o nacionalismo do século* XIX *se inspirará em Herder, que é até o avô, embora involuntário, do pan-eslavismo e do*

racismo alemão. Contudo, é um homem do século XVIII*: o seu ideal supremo é a Humanidade, e todas aquelas literaturas nacionais lhe parecem como vozes mal isoladas, consonando na grande sinfonia da Literatura Universal: conceito que também se deve a Herder.*

As Idéias para a Filosofia da História da Humanidade *(1784/1791), de Herder, não são uma história literária; mas uma obra cheia de sugestões, duas das quais particularmente importantes: a de que existe uma relação íntima entre a estrutura das línguas e a índole das literaturas; e outra, segundo a qual o mesmo princípio filosófico informa a história política, religiosa, econômica e literária.*

A primeira sugestão foi desenvolvida por Wilhelm von Humboldt, o criador da lingüística comparativa. Com ele começa o estudo filológico das literaturas modernas.

A outra sugestão inspirou a Friedrich Schlegel a idéia do paralelismo histórico na evolução de todas as artes, e da existência de uma lei de evolução espiritual, lei secreta que nos aparece através do tecido das datas cronológicas. Na História da Literatura Antiga e Moderna *(1815), de Friedrich Schlegel, o "Tempo", como veículo da História, é o próprio fator determinante dos acontecimentos literários. Esta noção de "Tempo" está intimamente ligada ao chamado "passadismo" dos pensadores românticos: nada do que o tempo criou perde jamais o valor; continua a agir em nós, de modo que o fio cronológico dos fatos é, ao mesmo tempo, a árvore genealógica das obras do Espírito. Nada se perde, não importa quando e onde tenha nascido: as literaturas de todas as épocas e de todas as nações nos pertencem. Neste sentido é que se pode dizer: foi o romantismo que criou a "história da literatura" conforme o critério cronológico, como nós a conhecemos, e foi o romantismo que criou a noção da "história da literatura universal".*

O resultado da historiografia romântica foi o alargamento notável dos horizontes. Até então, a história da literatura compreendia apenas os clássicos da Antiguidade e os clássicos franceses, eventualmente os imitadores destes últimos em outros países; a Idade Média e o Barroco estavam banidos, a ponto de as palavras "gótico" e "barroco" se usarem como expressões pejorativas. Até a Plêiade francesa estava esquecida na própria França, porque se condenava tudo antes do "Enfin Malherbe vint". Johnson tinha de defender Shakespeare; Lope de Vega e Calderón sofreram os ataques maciços do liberalismo espanhol; e as literaturas medievais passaram por "superstições superadas". Até no país do imparcialíssimo Tiraboschi, Dante fora atacado, pouco antes, pelo jesuíta voltairiano Saverio Bettinelli. O romantismo derrubou essas bastilhas do dogmatismo estético e da miopia nacional. A França devia a Chateaubriand contatos novos com a literatura inglesa, e a Madame de Staël a descoberta da literatura alemã. A Histoire des Littératures du Midi de l'Europe *(1813/1819), de Simonde de Sismondi, chamou a atenção para os trovadores provençais, para Petrarca e Ariosto, Cervantes e Camões. Sainte-Beuve, no* Tableau Historique et Critique de la Poésie Française et du Théâtre Français au XVIè. Siècle *(1882), reabilitou a honra de Ronsard. O professor alemão Friedrich Bouterwek (*Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit, *1801/1819) deu notícia exata de todas as literaturas ao alcance da sua vasta erudição lingüística.*

O princípio cronológico – a outra descoberta do romantismo – é puramente formal; não tem conteúdo ontológico; e por isso transformou-se em rotina. É certo que a mesma época viu nascer a dialética de Hegel, bem capaz de conferir ao formalismo cronológico um sentido real. Os historiadores da Literatura, porém, perdidos num mar de fatos sem interdependência manifesta, não ousaram adotar

o esquema dialético; o Manual de História Universal da Poesia *(1832), do hegeliano ortodoxo Karl Rosenkranz, permaneceu como exceção, aliás sem grande importância. Era a desgraça da nova ciência "História da Literatura" – que só um hegelianismo falsificado a tivesse penetrado. A idéia hegeliana do "Espírito objetivo" ou "Espírito da época", que informa todas as expressões de determinada época, prestava-se a adaptações pouco hegelianas; sobretudo os historiadores liberais reconheceram em todos os movimentos do passado as preocupações do momento atual. Gottfried Gervinus, grande historiador e mau crítico, escreveu a* História da Literatura Nacional Poética dos Alemães *(1835/1842) como história das reivindicações nacionais, como se os alemães de todos os tempos tivessem sido liberais de 1840, exigindo a unificação política do território alemão e uma constituição parlamentar. Inspirado no ideal humanitário do século* XVIII*, Herman Hettner viu a* História Literária do Século *XVIII (1855/1864) como luta do liberalismo cosmopolita contra as forças da reação, não sem aludir com hostilidade aos restos do romantismo. Neste último sentido, Hettner já pertence ao positivismo. Os dias do hegelianismo, ao qual se censuraram os anacronismos evidentes em favor de esquemas preconcebidos, também estavam contados. O fim era a renúncia completa a todos os métodos transcendentais de interpretação, dando-se preferência à coleção conscienciosa dos fatos verificáveis. Desde 1859, Karl Goedeke publicou os 11 volumes do* Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung *('Compêndio de História da Poesia Alemã'), obra enorme e exatíssima, sem uma linha de interpretação crítica e sem vestígio de compreensão filosófica. Os tempos da biobibliografia pareciam voltar.*

Esboçou-se a evolução na Alemanha, como exemplo. Mas esse caminho era fatal, como revela o exemplo italiano pelo paralelismo perfeito.

*Também na Itália, Luigi Settembrini (*Lezioni di letteratura italiana, *1866/1872) atualizou o assunto de maneira anacrônica: toda a história da literatura italiana lhe parecia uma luta entre as forças do clericalismo e as forças do liberalismo. Pelo menos, Settembrini encontrou um sucessor como nem a Alemanha nem qualquer outra nação européia encontraram: Francesco De Sanctis. Liberal e nacionalista, ele também, sabia no entanto excluir o anacronismo e transformar a "história dos movimentos" em história das idéias. Renunciou deliberadamente ao pormenor histórico, excluindo até as figuras secundárias; escreveu a* Storia della letteratura italiana *(1872) só em torno de Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Ariosto, Folengo, Maquiavel, Aretino, Tasso, com pequenos excursos sobre Lorenzo, o Magnífico, Pulci, Bruno, Campanella e Vico. Estes só; parece pouco para uma literatura tão grande. Mas De Sanctis era um crítico de gênio; as suas interpretações transformaram as obras máximas da literatura italiana em ilustrações da história moral da nação, que se exprime com a maior perfeição pela voz daqueles mestres. Contra essa "simplificação profunda" revoltou-se o grande poeta Giosuè Carducci: pontífice da crítica histórica na Universidade de Bolonha, campeão do trabalho exato e positivo, contra as "arbitrariedades de-sanctisianas". Nada de síntese genial: edições de textos, monografias biográficas e bibliográficas, eis o que os inúmeros discípulos de Carducci fizeram, e com que conquistaram as cátedras de Literatura em todas as universidades italianas.*

A luta entre De Sanctis e Carducci parece-nos, hoje, um tanto inútil. A pesquisa exata confirmava quase sempre as intuições geniais de De Sanctis; por outro lado, o próprio Carducci não evitou de todo a síntese publicando as aulas Dello Svolgimento della Letteratura Nazionale. *É verdade, porém, que a síntese de Carducci não tem nada em comum com romantismo ou hegelianismo*

suspeitos; é uma síntese positivista, determinista, que explica a evolução da literatura italiana pela cooperação de dois fatores causais: o espírito romano, pagão, e o espírito cristão.

Sem dúvida, era possível uma síntese dos conceitos de De Sanctis e Carducci. Encontra-se algo disso em Marcelino Menéndez y Pelayo: o espanhol eruditíssimo era historiador e crítico; e as suas monografias especializadas sobre Horacio en España *(1877),* Historia e la Ideas Estéticas en España *(1880/1882),* Orígenes de la Novela *(1905/1910), são vastas sínteses, inspiradas em convicções não de todo alheias ao romantismo. A vitória, porém, foi dos "positivistas".*

É preciso uma análise atenta para se reconhecer o mesmo caminho de evolução na historiografia literária francesa. Abel-François Villemain, no Cours de Littérature Française *(1828/1829), distingue-se dos dogmáticos do classicismo pela atenção às influências estrangeiras na literatura francesa e pela tentativa de compreender a literatura como resultado das mesmas forças históricas que também determinaram as expressões políticas e artísticas da nação; Villemain, comparatista e "historiador da civilização" num campo especializado, é herderiano. Sainte-Beuve, em comparação com Villemain, é uma figura mais genuinamente francesa. A sua* Histoire de Port-Royal *(1840/1848), embora obra dum grande historiador, é, no fundo, um trabalho de crítica psicológica, desta criação tipicamente francesa dos "moralistes" do século XVII. Introduzindo-a na história literária, Sainte-Beuve criou a "crítica universitária" ou "crítica dos professores", tão típica da literatura francesa do século passado.*

O fio da "evolução alemã" é retomado, na França, por Hippolyte Taine, imbuído de influências herderianas e hegelianas. Mas Taine é positivista: o conceito da independência das forças es-

pirituais lhe é alheio. Entende Herder e Hegel como se fossem biólogos do Espírito; e substitui a evolução autônoma e dialética do Espírito pela cooperação de fatores reais, as três famosas determinantes: "race", "milieu", "moment historique". Na Histoire de la Littérature Anglaise *(1864/1869), Taine transforma a dialética hegeliana em jogo de causalismos positivos, entre os quais o "Tempo" não tem lugar; porque o Tempo nada determina. É verdade que a consideração dada ao "moment historique" resguarda os direitos da cronologia; mas a cronologia, na obra de Taine, já não é o fator real que fora nos românticos. É mero esquema de exposição. Pouco a pouco, a cronologia degenerará em instrumento didático, útil para a apresentação ordenada de fatos literários.*

Taine é o Herder do século XIX*: todos descendem dele. O seu discípulo dinamarquês Georg Brandes (*Hovedstroemminger i det 19 Aarhundredes Litteratur, *isto é,* As Correntes Principais da Literatura do Século XIX, *1872/1890) introduz o método de Taine no estudo da literatura contemporânea; depois, toda a crítica literária européia será brandesiana, quer dizer, positivista. O discípulo alemão de Taine é Wilhelm Scherer (*História da Literatura Alemã, *1883): como Taine, Scherer nota as influências do meio político e social, compreendidas como fatores causais. Scherer é até mais positivista do que Taine: na ânsia de documentar o mais solidamente possível os seus estudos, a documentação devora-lhe as conclusões. Afinal, Scherer é também discípulo do bibliógrafo Goedeke. Dá a maior importância à verificação exata de datas de publicação ou de pormenores biográficos, até dos mais insignificantes; organiza verdadeiras turmas de estudiosos para conseguir edições críticas; estuda minuciosamente as influências reais ou possíveis em todo verso, em toda expressão do poeta que se encontra, dir-se-ia, na mesa de operação filológica. Os discípulos de Scherer registraram os*

dias nos quais Goethe estava resfriado; e explicaram a escolha de um assunto dramático verificando a existência de um livro que o autor do drama nunca tinha visto. Scherer criou um novo tipo de história literária e o tipo do professor alemão.

A posição que Scherer ocupava na Alemanha, na França ocupava-a outro grande professor positivista: Ferdinand Brunetière. Mas o espírito sistemático dos franceses impediu a acumulação schereriana de pormenores insignificantes. A Histoire de la Littérature Française (1904/1907), de Brunetière, combina a explicação claríssima com a eloqüência de um grande orador universitário. Até o tom professoral do Manuel de l'Histoire de la Littérature Française (1898) é compensado pela capacidade de exposição sistemática. Contudo, os três fatores materiais de Taine não podiam satisfazer ao credo espiritualista de Brunetière. Numa tentativa de salvar a autonomia da criação literária, inventou a famosa "evolução dos gêneros": nascimento, vida e morte da tragédia, da poesia, do romance, segundo uma lei quase biológica. O próprio Brunetière não podia deixar de admitir a natureza metafórica de todas as "leis" históricas, tomadas de empréstimo às ciências naturais; das leis de Taine como das suas próprias. Mas o positivismo estava ainda muito forte.

Como os outros grandes professores franceses de sua época, como os Faguet, Deschamps, Brisson, também Brunetière era ensaísta e crítico. A história literária revelou a tendência de se decompor em ensaios monográficos, tendência bem positivista, da qual o inglês George Saintsbury é outro representante.

"Enfin Lanson vint." Gustave Lanson reuniu a crítica pessoal dos Sainte-Beuve e Faguet ao cientificismo dos Taine e Brunetière; e o resultado foi a sua Histoire de la Littérature Française (1894): tomou do positivismo a disposição cronológica; de Brunetière, o estudo separado dos gêneros dentro das épocas sumariamente

delineadas; da crítica professoral, a composição dos capítulos como pequenos ensaios monográficos sobre os escritores mais importantes; ensaios, aliás, justapostos, sem tentativa de ligá-los por um fio explicativo. A época era da monografia.

Enfim, a organização de grandes histórias sintéticas das literaturas nacionais, compostas de monografias pormenorizadas, excede as forças de um só escritor. Aparecem as obras coletivas: os 8 volumes da Histoire de la Langue et de la Littérature Française, des origines à 1900 *(1896/1900), sob a direção de Petit de Julleville; a* Storia Letteraria d'Italia scritta da una società di professori *(desde 1898); a* Cambridge History of English Literature *(1907/1916), dirigida por A. W. Ward e A. R. Waller; as* Epochen der deutschen Literatur, *que M. J. Zeitler, desde 1912, editou. Todas essas obras coletivas se parecem: delimitam as épocas segundo um esquema cronológico, mais ou menos arbitrário; e, dentro das épocas, ensaios monográficos sobre os escritores importantes alternam com capítulos sobre "poetas menores", "outros dramaturgos", etc., conforme os gêneros. Os ensaios e capítulos, as épocas e as eras se sucedem sem tentativa de ligá-los uns às outras. Esse tipo de exposição foi adotado por todos os livros didáticos de história literária, quer para o ensino secundário, quer para o ensino superior. É o tipo de História da Literatura que todos nós conhecemos.*

A história sinuosa do conceito "História da Literatura" deu como resultado uma síntese de narração cronológica, evolução dos gêneros e ensaio monográfico: o "Lanson". A cronologia garante a ordem da exposição; a classificação dos escritores menores conforme os gêneros garante exposição completa; o tratamento monográfico apresenta a compreensão crítica – e por tudo isso o "Lanson" é um modelo. Mas nos seus numerosos sucessores e imitadores, sejam autores de livros didáticos ou de grandes sínteses, aquelas qualidades

foram gradualmente desaparecendo; em compensação, revelaram-se graves inconvenientes. As grandes sínteses não se podem basear em pesquisas originais; são feitas "de segunda mão", aproveitando documentação já utilizada. Fatalmente cai-se na rotina. Rotina, quer dizer, confiança absoluta na opinião dos autores utilizados. Na história literária, a rotina prejudica particularmente o lado crítico dos trabalhos. Ninguém pode ter lido tudo; e até com respeito às obras muito conhecidas os autores de histórias literárias preferem, as mais das vezes, repetir as opiniões consagradas. Enquanto a crítica literária se ocupa continuamente de revalorizações, destruindo os ídolos da convenção e revivificando autores ou épocas inteiras injustamente esquecidas ou desprezadas, os professores de História Literária repetem sem cansaço os mesmos clichês. O próprio Lanson não conseguiu jamais vencer a aversão a Baudelaire, que o seu mestre Brunetière lhe havia inculcado; até hoje aqueles professores se conservam na hostilidade à poesia barroca, que toda a gente admira. Pouco a pouco, nasce nos livros didáticos de história literária um novo academicismo, comparável ao classicismo dogmático de La Harpe. Continuando-se assim a separação absoluta entre a história literária e a crítica literária, aquela acabaria na oposição hostil à literatura viva; e os leitores e estudantes tiram desse desprezo à literatura viva pelos especialistas do passado a conclusão do desprezo pela literatura do passado. A História Literária, que parecia, na época do romantismo, a ciência mais viva, pondo o homem em comunicação com as almas humanas de todos os tempos e países, acabará como mausoléu de falsas celebridades, como a mais inútil de todas as disciplinas didáticas.

Este resultado é a conseqüência fatal das perdas que o conceito "Tempo" sofreu durante o século passado. Para os românticos, o Tempo significava uma categoria histórica; para os positivistas, era

apenas o toque do relógio, indicando a hora exata do acontecimento. O Tempo dos românticos, que criaram a história literária, era a força viva do passado, agindo no presente; o Tempo dos positivistas era um esquema artificial, útil para a classificação cronológica dos fatos verificados. Por isso o Tempo dos positivistas não exerce influência determinante sobre a evolução histórica; é substituído, nessa função, pelos fatores reais, de Taine, ou pela evolução autônoma dos gêneros, de Brunetière. Acontece, porém, que a origem diferente de todos esses conceitos não permite a síntese pacífica que os manuais da história literária pretendem apresentar.

Dois dos fatores reais – a raça e o ambiente – estão em oposição irredutível ao fluxo cronológico dos acontecimentos literários: são fatores constantes; produzem continuamente obras e fatos que a evolução histórica já ultrapassou ou ainda não deixa prever. Daí os muitos "precursores" e "atrasados", que transformam a história literária em verdadeira corrida de cavalos. Por outro lado, os fatores móveis – o momento histórico – não exercem influência alguma sobre as raízes constantes da produção literária em determinados setores, p. ex., sobre o caráter feminino; daí observar-se num livro muito divulgado a seguinte classificação da matéria: "Os poetas românticos importantes"; "Os poetas menores do romantismo"; "Os classicistas atrasados"; e "As poetisas". Também no conhecido livro de André Billy sobre La Littérature Française Contemporaine, *no qual os poetas são classificados em simbolistas, neoclassicistas, intimistas, etc., aparecem, enfim, "les poétesses", constituindo um apêndice como que fora do tempo e do espaço.*

A impossibilidade de reconciliar a cronologia com os fatores reais de Taine levou os historiadores da literatura a uma separação dos conceitos: o capítulo sobre determinada época abre com descrição sucinta das transformações políticas e sociais – "milieu" e

"moment historique" – para serem logo abandonados esses conceitos e se confiar só na cronologia; os fatores reais de Taine sobrevivem apenas como uma espécie de pórtico decorativo. Mas isso também não adianta muito. Não é possível escrever a história literária em forma de anais; os acontecimentos mais diversos se misturariam da maneira mais confusa. Por isso, classificam-se os acontecimentos literários dentro de determinada época, conforme os gêneros, abrindo-se exceção unicamente para os escritores mais importantes, que são estudados em pequenos ensaios monográficos. A conseqüência é a ruína completa da cronologia, daquela mesma cronologia que serve de pretexto para conservar os esquemas da rotina.

Já em Lanson, os mistérios medievais aparecem depois de Villon e Commynes, e Garnier depois de Malherbe, porque o gênero "teatro" foi estudado separadamente. No mesmo Lanson, a separação dos gêneros é responsável pelo fato de Renan aparecer depois de Bourget. Numa das histórias literárias mais divulgadas, o manual Notre littérature étudiée dans les textes (10ª. edição em 1937), de Marcel Braunschvig, a separação rigorosa dos gêneros e o estudo monográfico dos escritores mais importantes têm conseqüências cronológicas das mais estranhas: no primeiro volume da obra de Braunschvig, os cavaleiros medievais Villehardouin e Joinville aparecem depois de Villon, Descartes depois de La Bruyère, Corneille depois de Bossuet; no segundo volume, Diderot precede a Lesage, e Rousseau precede a Marivaux.

A origem contraditória dessas curiosidades cronológicas revela-se, com evidência, na Cambridge History of English Literature. Os editores adotaram a distribuição convencional da matéria segundo épocas (Idade Média, Renascença, etc., até um "Século XIX, 1ª parte" e "Século XIX, 2ª parte"); dentro dessas épocas separam-se os gêneros, e dentro de cada gênero aparecem os poetas e

escritores em ordem rigorosamente cronológica, conforme os anos de nascimento. Em conseqüência, aparece Donne antes de Shakespeare (porque a poesia precede ao teatro), Wordsworth antes de Burns, Swinburne antes de Dickens, o naturalista Gissing antes de Ruskin e Pater. O capricho dos anos de nascimento é responsável pelo fato de Thackeray (nasc. em 1811), autor de Vanity Fair (1847) e Henry Esmond (1852), aparecer antes de Dickens (nasc. em 1812), autor do Pickwick Club (1836), Oliver Twist (1838), Old Curiosity Shop (1841) e Christmas Carol (1843).

Seria possível imaginar uma justificação de todos esses pecados contra a cronologia. Com efeito, muito mais importantes que o fio cronológico dos acontecimentos literários são as relações estilísticas e ideológicas entre autores e obras. Seria justo conservar a ordem cronológica só de maneira muito geral e distribuir a matéria conforme os grandes movimentos estilísticos e ideológicos da história espiritual européia. Mas a definição exata desses movimentos é obra da sociologia, da história da filosofia e da religião, da crítica literária. A história literária ignorava, até há pouco, esses resultados; continuava a contentar-se com as definições mais convencionais da "Renascença" e do "Romantismo", e a adorar os ídolos "cronologia" e "gênero". O excelente comparatista Paulo Van Tieghem, por exemplo, distribui a matéria, da maneira mais sumária, em "Renascença", "Classicismo" e "Literatura moderna", e classifica, dentro dessas grandes épocas, os autores, conforme os gêneros. Quer dizer que Van Tieghem renuncia a todas as relações ideológicas e estilísticas, com o resultado cronológico seguinte: aparecem Montaigne depois de Cervantes, Lutero depois de Milton, Pascal depois de Beaumarchais, Chateaubriand depois de Heine, Walter Scott depois de Nietzsche; torna-se impossível qualquer compreensão dos fatos históricos; e o próprio fim didático não é realizado.

Compreende-se o resultado dessas confusões. Os especialistas da pesquisa monográfica e os críticos literários já não se ocupam muito com uma forma de exposição que parece antiquada. A ciência "História Literária" fica reservada aos professores do curso secundário, para fins estritamente didáticos. No resto, domina o cepticismo.

Benedetto Croce é o representante máximo desse cepticismo; não é historiador de literatura, nem o quer ser. É filósofo e crítico; e a sua crítica literária é aplicação dos princípios da sua estética. Os conceitos fundamentais da estética de Croce são a "expressão" e a "intuição": a obra de arte é o meio de expressão do artista; o prazer estético na obra de arte e a sua análise crítica são resultados de intuições. Quer dizer, o único objeto do estudo literário é a obra de arte; devemos estudá-la abstraindo dos acessórios históricos e psicológicos que acompanharam o processo poético e dos quais se encontram ainda vestígios na obra. Esse conceito estético tem notáveis conseqüências negativas. O conceito "influência", tão caro aos positivistas à maneira de Scherer e Lanson, perde toda a importância, porque precisamente só aquilo que não é "influência" justifica o estudo da obra de arte. Intencionalmente, aliás, fala-se em "obra de arte", em vez de "obra literária". Na estética expressionista de Croce, qualquer forma de expressão artística tem a mesma origem e o mesmo valor; desaparecem as fronteiras entre a literatura, a música e as artes plásticas, e extinguem-se as fronteiras entre os gêneros literários, cuja separação se devia a condições históricas, contingentes, sem importância estética. Croce é historiador de profissão; mas como crítico literário não admite a importância dos fatores históricos. Na estética de Croce as obras de arte são monumentos isolados; e o trabalho do crítico consiste justamente na eliminação da "non-poesia", dos elementos acessórios, determinados

por fatores psicológicos ou históricos. Croce nega peremptoriamente a importância de qualquer relação histórica ou psicológica entre as obras de arte; o estudo dessas relações não tem sentido; e a "História da Literatura" acaba.

Com efeito, Croce admite histórias literárias só como manuais didáticos ou como obras de consulta, de índole bibliográfica. Quando pretendeu estudar La Letteratura della Nuova Italia (1915/1939), escreveu uma série de 137 ensaios; e o seu panorama da literatura barroca faz parte da Storia dell'età barroca in Italia (1929). Segundo Croce, só como estudo monográfico ou como parte da "história da civilização", em todas as suas expressões, a história literária é possível.

Decorridos muitos anos, a influência exercida por Croce parece, principalmente, negativa, como que de uma tempestade purificadora. Depois de Croce e apesar de Croce podia Attilio Momigliano escrever sua fina Storia della Letteratura Italiana (1936). Até Francesco Flora, crociano dos mais ortodoxos, escreveu uma Storia della Letteratura Italiana (1940/41), muito compreensiva. O cepticismo é, portanto, infundado. Contudo, continua de pé o seguinte resultado: Croce acabou com a pretensão dos positivistas de introduzir os métodos exatos das ciências naturais nas chamadas "ciência do espírito", sobretudo na historiografia. Neste ponto, a sua atuação coincide com a dos filósofos alemães Wilhelm Windelband e Heinrich Rickert, que, quase ao mesmo tempo, chamaram a atenção para a diferença essencial entre as ciências naturais e as ciências históricas. Não é por acaso que todos eles – Windelband, Rickert, Croce – são hegelianos. A sua crítica negativa lembrou as bases herderiano-hegelianas da história literária, que o positivismo tinha abandonado. O começo do século XX viu uma verdadeira renascença de Hegel, da qual Croce e Dilthey foram os protagonistas.

Na Alemanha de 1910 a separação entre a história literária e a crítica literária era a mais rigorosa possível. Todas as cátedras universitárias estavam regidas pelos disícipulos de Wilhelm Scherer, ocupados com a edição de textos críticos e a verificação dos pormenores mais insignificantes da biografia de Goethe. A crítica literária alemã, por sua vez, era puramente jornalística; era a pior da Europa, desdenhando, com incompetência, mas com certa razão, a indústria escolar dos universitários, chamados na Alemanha de então "os mais estúpidos dos homens".

Wilhelm Dilthey era um universitário diferente. O último dos hegelianos e o primeiro dos neo-hegelianos – morreu em 1917, com 83 anos de idade – restabeleceu a independência das ciências históricas, criando uma nova psicologia, a "psicologia compreensiva": em vez de analisar as expressões psicológicas até chegar aos elementos mais primitivos, aproveitava-se da documentação literária, religiosa, filosófica, para construir tipos, representantes da estrutura psicológica total de determinada época. O título de sua obra capital – Weltanschaeung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation *('Conceito do Mundo e análise do Homem desde a Renascença e a Reforma', 1914) – quase basta para ilustrar a tendência dos seus estudos. Dilthey analisou com certa preferência os sistemas filosóficos e a documentação religiosa. Mas, no seu próprio dizer, "os poetas são os nossos órgãos para compreender o mundo"; e na sua obra* Das Erlebnis und die Dichtung *('A Experiência e a Poesia', 1905) pretendeu justificar aquele axioma pela exploração do fundo ideológico em certos escritores – Lessing, Goethe, Hölderlin e Novalis. Dilthey estabeleceu uma relação entre a experiência vital e a expressão poética; Sainte-Beuve já tinha procurado o mesmo fim, porém com os instrumentos de uma psicologia naturalista. No fundo, Dilthey não se acha tão longe do positivismo como parece: o*

seu intuito secreto é o restabelecimento do sentido hegeliano nos conceitos naturalistas de Taine. Dilthey e sobretudo os seus discípulos falam, como Taine, da raça, do meio, do momento histórico; mas esses "fatores" não significam para eles realidades biológicas ou sociais, e sim meios de expressão, modalidades do "Espírito da época", do "Espírito objetivo" hegeliano.

As relações de Dilthey com o hegelianismo e, doutro lado, com o positivismo, constituem um dos mais importantes problemas da história da filosofia contemporânea. Dilthey foi um dos últimos descendentes do grande período goethiano-hegeliano da civilização alemã, da "era halcyônica" da Universidade de Berlim; ocupava a própria cátedra de Hegel, mas numa época do domínio das ciências matemático-físicas e biológicas, do positivismo. Como hegeliano, Dilthey reconstruiu o conceito do "Espírito objetivo" ou "Espírito da época": concebeu todas as expressões religiosas, filosóficas, científicas, literárias, artísticas, de uma determinada época, como partes integrantes de uma estrutura espiritual em cuja composição orgânica o nosso espírito de historiadores historicistas entra por meio da "psicologia compreensiva". Desta maneira construíram-se panoramas históricos de perspectiva e profundidade inéditas, verdadeiros "cortes transversais" através de épocas. Burckhardt, em A Civilização da Renascença na Itália *(1860), já tentara coisa parecida. As obras exemplares do método diltheyano são o estudo da civilização borgonhesa do século XV por Jan Huizinga (*O Outono da Idade Média, *1919), o estudo do período crítico da inteligência européia entre 1680 e 1715 por Paul Hazard (*La crise de la conscience européenne, *1935), e o estudo panorâmico da civilização grega por Werner Jaeger (*Paideia, *1933). Em obras como estas realizou-se uma idéia da predileção de Dilthey: a construção de "tipos históricos", representantes das épocas. A conseqüência é a imobilidade*

desses panoramas estáticos: a história decompõe-se em períodos típicos, sem possibilidade de se construírem as transições entre eles. As tentativas de construir essas transições revelaram o lado positivo da filosofia de Dilthey: basearam-se nos "fatores reais", geração, raça, ambiente social, parecidos às categorias de Taine.

Os discípulos ortodoxos de Dilthey continuaram o seu trabalho de análise de estruturas psicológicas e de construção de tipos. Exemplo significativo é a História da Autobiografia *(1907), de Georg Misch. Os estudos dessa ordem revelaram a existência de certos "tipos ideais" por trás de todas as manifestações espirituais de uma determinada época: o "asceta" e o seu complemento, o "clérigo vagabundo", na Idade Média; o "virtuoso" da Renascença, o "honnête homme" do classicismo francês e o "gentleman" do classicismo inglês, o "Gebildeter" do século XIX alemão. Mas era preciso explicar as modificações do tipo ideal, de época para época; e, com isso, introduziram-se no pensamento diltheyano conceitos de outra proveniência.*

*A observação de que o novo tipo aparece, quase de repente, em turmas inteiras, lembrou aos estudiosos alemães uma idéia do positivista francês Cournot acerca do aparecimento, com regularidade matemática, das novas gerações. Pinder e Alfred Lorenz aproveitaram-se do teorema na história das artes plásticas e da música; Eduard Wechssler introduziu-o na história da literatura (*A Geração como Turma de Mocidade e a sua Luta pela Forma de Pensar, *1930); Albert Thibaudet baseou no mesmo princípio a sua* Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours *(1936). O teorema das gerações trouxe uma vantagem muito grande: substituiu as divisas cronológicas, sempre arbitrárias e controversas, por uma espécie de lei. Mas foi uma lei biológica, o que ameaçava, de novo, a independência das manifestações espirituais. A tentativa de*

Pinder de apoiar o teorema das gerações em séries puramente matemáticas dos anos de nascimento não foi bem sucedida; transformou a história das belas-artes quase em astrologia. A porta estava aberta para a introdução de outros "fatores reais".

*O método de Dilthey permitiu perfeitamente a introdução de fatores sociológicos. O famoso trabalho de Max Weber sobre a relação entre a ética calvinista e o nascimento do espírito burguês (*A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo, *1904/1905) não é outra coisa senão a introdução dos fatores sociais num "corte transversal" histórico; o próprio Weber adotou o método diltheyano de construir "tipos ideais". Um discípulo de Dilthey, Bernhard Groethuysen, aplicou as categorias weberianas ao estudo das relações entre o jansenismo e a mentalidade da nova burguesia francesa (*Origines de l'esprit bourgeois en France, *1927). Esses estudos, combinados de historiografia "cultural" e historiografia econômica, não ficaram indiscutidos. Censurou-se-lhes a indecisão com respeito à questão de causa e efeito: é a mentalidade religiosa que modifica as estruturas sociais, ou é a estrutura social que modifica a mentalidade religiosa? Alegaram-se contra Weber a permanência de estruturas sociais através de modificações espirituais e a permanência de estruturas espirituais através de modificações sociais, de modo que vários "tipos" podem coexistir e coexistem na mesma época.*

Não é possível explicar todas as manifestações duma época partindo de um tipo só; sempre existe pelo menos um "tipo de oposição". Neste sentido modificou Karl Mannheim ("O Problema das Gerações", in: Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie, *VII, 1928, fasc. 2/3) o teorema das gerações: a nova geração sofre o impacto de uma nova situação social e separa-se em grupos que reagem de maneiras diferentes. Vieram ao encontro desse conceito sociológico os estudos de Max Weber e dos seus discípulos acerca da relação entre*

a história social e a história religiosa; começava-se a falar em estilo calvinista e literatura do pietismo. O lado social da equação foi acentuado pelos marxistas; Sakulin, na sua história da literatura russa, classificou os escritores conforme a proveniência social: literatura dos latifundiários, dos burocratas, dos pequenos-burgueses, dos proletários. "Quantas classes sociais, tantos estilos": este princípio substituiu os "estilos das gerações".

O "ambiente" de Taine, que reconhecemos sem dificuldade neste conceito, não era, porém, tão simpático aos estudiosos burgueses como a "raça". Evidentemente, não se tratava da simples raça biológica, e sim duma cooperação quase mística de heranças raciais e influências da paisagem, na História Literária das Tribos e Paisagens Alemãs *(1912/1928), de Joseph Nadler. Obra de fundo místico, com alusões políticas bastante antipáticas, mas que teve o mérito de renovar certas idéias de Herder e chamar a atenção para a diferença de evolução entre os alemães ocidentais e meridionais, inclinados para o classicismo, e os alemães orientais, místicos e criadores do romantismo; também tirou proveito disso a história literária dos eslavos.*

Todas essas tentativas, por mais diferentes que sejam, concordam em um ponto: substituem as épocas convencionais da história literária por grupos estilísticos, melhor definidos. Essas definições constituem a contribuição mais valiosa da nova "escola alemã" para a renovação da história literária. "Renascença" e "Romantismo" perderam o sabor de termos didáticos, revelando complicações inesperadas. Surgiu novo termo, até então só conhecido na história das artes plásticas: o Barroco. Notabilizaram-se os estudos de Aby Warburg sobre as "Proto-Renascenças" medievais, de Herbert Cysarz sobre o Barroco, de Emil Ermatinger sobre Barroco e Rococó, de Hermann Korff e Franz Schultz sobre o Classicismo, de Fritz

Strich e Julius Petersen sobre o Romantismo. Então, os "períodos" e "fases" convencionais da história literária já estavam abolidos. Thode e Burdach já tinham chamado a atenção para as proto-renascenças medievais, antes da "grande" Renascença italiana do século XV. Já não era possível interpretar o Barroco como "decadência" da Renascença. Alois Riegl, talvez o maior dos historiadores das artes plásticas, já afirmara que não existem "épocas de decadência" nem "épocas primitivas", que são meros preconceitos do gosto acadêmico. Os artistas de todos os tempos sabem exprimir bem o que pretendem exprimir, e o que parece aos classicistas incapacidade formal não é senão o instrumento adequado de uma diferente visão do mundo. Uma vez mais, depois do romantismo, aboliram-se as fronteiras do "bom gosto" e alargou-se imensamente o campo das pesquisas.

No terreno das artes plásticas, reabilitaram-se principalmente as épocas denominadas "primitivas" ou de chamada "decadência", desprezadas durante o domínio do gosto classicista: a Idade Média, o Barroco. No campo dos estudos literários, também se revalorizou o Barroco – Donne, os "metaphysical poets" e os dramaturgos jacobianos na Inglaterra, Góngora e os gongoristas na Espanha, Gryphius na Alemanha; depois, a poesia barroca avant la lettre, *com Scève e a escola de Lyon, e a poesia barroca* depuis la lettre *com Hölderlin; depois, os místicos de todas as épocas, o "romantismo místico" de Novalis e o "romantismo barroco" de Nerval ou Beddoes; enfim, toda literatura de um fundo ideológico diferente da ideologia positivista do século XIX, essa base da historiografia literária rotineira. Sobretudo as diferenças dificilmente explicáveis entre o romantismo alemão, conservador, e o romantismo francês, revolucionário, produziram bibliografia imensa. Como instrumento exato para o estudo das relações entre a ideologia e a expressão literária ofereceu-se a análise estilística, entendendo-se por "estilo"*

*não já a correção gramatical nem o enfeite retórico, e sim a expressão total da personalidade pela linguagem, a revelação até às vezes involuntária das intenções secretas do autor pelo vocabulário, a sintaxe, o metro. Na Alemanha destacaram-se os trabalhos de Karl Vossler sobre Dante (*Die Goettliche Komoedie, *1913, 1925), La Fontaine (1919), Racine (1926), e as análises sutis dos estilos de Péguy e Proust por Leo Spitzer (*Stilsprachen, *1928). Foi profunda a influência que essa nova filologia alemã exerceu sobre os filólogos espanhóis: Dámaso Alonso, especialista dos estudos gongóricos, José María de Cossío, Pedro Salinas e tantos outros. Na Inglaterra, I. A. Richards, o autor dos* Principles of Literary Criticism *(1924) e* Pratical Criticism *(1929), revivificou esquecidos conceitos do grande poeta e maior crítico inglês, Coleridge: encontrou na própria ambigüidade da língua, meio emocional, meio racional, a raiz da diferença entre poesia e prosa, o motivo profundo da expressão literária. Os críticos americanos, V. T. Ranson, Allen Tate, R. P. Blackmur, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Kenneth Burke – todos eles são,* bon gré, mal gré*, discípulos de Richards, especialistas da análise estilística, ensinando a ler os textos literários como nunca antes foram lidos. Estabeleceu-se a ligação mais íntima entre a crítica literária e a filologia universitária.*

Só a historiografia da literatura ainda não entrou nessa combinação feliz. São raríssimas as obras – como a Historia de la Literatura Española *(1937), de A. Valbuena Prat – que se abrem às análises estilísticas e ideológicas e aos resultados da crítica nova. A grande maioria dos autores de manuais, sobretudo dos manuais destinados ao ensino secundário e superior, e das sínteses de divulgação, continuam na rotina: desprezam, ou nem mencionam, Scève e Garnier, Donne e Tourneur; consideram Hölderlin e Nerval como "poetas menores", ignoram deliberadamente tudo o que se tem feito*

para renovar o sentido do termo "romantismo", e teimam em empregar "gongórico" em sentido pejorativo. A sentença mais suave que se possa pronunciar com respeito a essas obras será: são irremediavelmente antiquadas.

O fim da síntese é a apresentação da história literária como interpretação histórica. Os manuais, os pequenos e os grandes, não satisfazem essa exigência; as mais das vezes, a história de determinada literatura compõe-se de uma coleção de pequenos ensaios a respeito dos escritores mais importantes, reunindo-se os outros em capítulos-caixas de "poetas menores". Dentro do tamanho fatalmente reduzido de uma história literária, esses ensaios só podem ser esboços insuficientes, tanto mais insuficientes quanto maior o terreno que o trabalho abrange; e a conseqüência inelutável desse sistema é a incoerência, a justaposição incoerente de capítulos e parágrafos isolados e as transições artificiais como "Outro grande poeta desse tempo foi Fulano", "Menos importante é Beltrano". Esse método "individualizante" ignora ou escurece as relações históricas, ao ponto de tornar impossível a interpretação histórica. Contudo, a existência de capítulos isolados sobre Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Calderón, numa obra como a de Valbuena Prat, lembra-nos a origem individual, pessoal, de toda a literatura; como expressão total da natureza humana é que a literatura aparece no mundo, e nessa função é que não pode ser substituída por coisa alguma. Mas cumpre distinguir a origem individual das obras, e por outro lado a relação histórica, supra-individual, entre as obras. Aquela é o objeto da crítica literária; esta é o objeto da história da literatura e só se pode basear em critérios estilísticos ou sociológicos.

Do lado da análise estilística, o ideal seria uma história da literatura sem nomes de autores – o que já foi tentado na história das artes plásticas: uma história exclusivamente das qualidades

e elementos estilísticos das obras literárias, culminando numa história dos estilos, sem consideração das contingências individuais, até sem estudar os indivíduos, os autores. Mas o que não deu bem certo na história das artes plásticas daria muito menos certo na história da literatura. Além daquele "fator individual", que não é possível desprezar nem será desprezado, agem as influências "racionais" – política, situação social, correntes filosóficas e científicas – impondo a análise ideológica. Do lado da análise ideológica, o ideal seria uma história do "Espírito objetivo" – interpretado como espírito autônomo ou como superestrutura da estrutura econômico-social, não importa – estudando-se as obras literárias como repercussões cristalizadas da evolução das idéias ou como repercussões das transições sociais. O perigo, nisso, será a perda de critérios propriamente literários. Numa obra de tanta influência como Main Currents in American Thought (1927/1930), *de V. L. Parrington, reinterpretação da história literária americana do ponto de vista da evolução social do país, podia censurar-se a incompreensão de todas as obras que não servem para ilustrar aquela evolução; e em obras de críticos como V. F. Calverton (*The Liberation of american Literature, *1932) e Bern. Smith (*Forces in American Criticism, *1939), a história literária transforma-se de todo em sociologia aplicada. No pólo oposto, um A. O. Lovejoy, o editor do* Journal of the History of Ideas, *estuda as obras literárias como se fossem teses filosóficas; os elementos propriamente literários tornar-se-iam enfeite supérfluo, incômodos obstáculos à interpretação ideológica, disfarces das idéias puras.*

Uma síntese dos métodos modernos encontra-se em English Pastoral Poetry *(1935), de William Empson, discípulo inglês de I. A. Richards. É, como o título indica, uma monografia especializada, historiando um gênero. Mas o "gênero" pastoral é estudado em todas as suas expressões, na poesia narrativa, lírica, dramática,*

novelística, sem se considerar a antiquada separação dos gêneros, já abolida por Croce; e "historiar" não significa estudar conforme o fio cronológico, e sim acompanhar a evolução de um meio de expressão de ideologias diferentes: a poesia pastoral, expressão do evasionismo aristocrático durante a Renascença e o Barroco, revela, no século XVIII, tendências rebeldes, opondo-se às injustiças produzidas pela revolução industrial. Mas aquelas poesias, comédias, novelas, não são panfletos políticos nem tratados sociológicos; são expressões do estado emocional dos autores, e revelam o sentido ideológico só através da análise dos elementos literários, da análise estilística; e foi só o valor estético, o "lirismo", desses elementos, que decidiu da sorte das obras, do esquecimento de algumas e da permanência de outras. Enfim, Erich Auerbach deu um corte transversal pela história literária ocidental inteira (Mimesis, 1946), já não para caracterizar um gênero ou um estilo, mas um princípio estilístico: o realismo.

Trabalhos como os de Empson e de Auerbach constituirão os materiais da futura história literária. Por enquanto, e nesta obra, só foi possível fazer uma revisão geral dos valores, substituindo, em todos os pontos particulares, as "fables convenues" da rotina pelos resultados da análise estilística e da análise ideológica. No resto, não foi possível aplicar o método monográfico de Empson numa obra de síntese; ou, antes, foi preciso elaborar outro método, semelhante, mas adequado às exigências diferentes do tema.

O primeiro problema foi o da multiplicidade do assunto. Uma história da literatura universal não pode limitar-se às chamadas "grandes" literaturas: grega, romana, italiana, espanhola, francesa, inglesa, alemã, russa. Entende-se, sem discussão, a inclusão das literaturas escandinavas, de tanta importância nos séculos XIX e XX; depois, de mais três literaturas, tão tradicionais como aquelas: a portuguesa, a holandesa e a polonesa; depois, das literaturas proven-

çal e catalã, importantíssimas na Idade Média, e hoje novamente representadas por grandes valores; depois, dos ramos americanos de algumas literaturas européias: a norte-americana, a hispano-americana e a brasileira. Quem não ignora o assunto não discutirá a necessidade de estudar também as literaturas tcheca e húngara. Enfim, não se compreende uma história da literatura do Ocidente da qual fosse excluída a maior das literaturas medievais, a latina, ou na qual não ocorressem os nomes do romeno Eminescu, do finlandês Kivi, e da galega Rosalía de Castro. Para resolver o problema dessa multiplicidade, as obras de síntese coletivas justapõem simplesmente uma história separada da literatura italiana, uma da literatura francesa, uma da literatura inglesa, etc., etc.; evidentemente, isto não é síntese, e sim coleção incoerente. Daí não pode resultar jamais uma "história universal" da literatura universal. Nem basta distribuir assim as literaturas dentro dos grandes períodos históricos. É necessário abolir as fronteiras nacionais para realizar a história da literatura européia (e americana).

A história dessa literatura "internacional" compõe-se de grandes períodos, cujos nomes o uso consagrou: Idade Média, Renascença, Barroco, Ilustração, Romantismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo, etc. Esses nomes já não são como há 40 anos, apelidos de "escolas", clichês sem significação precisa; graças à análise estilística e ideológica, já têm sentido. Pois renovou-se, através de muitas discussões, a periodização da história literária. Um repositório dessas discussões é a publicação dos debates do Segundo Congresso Internacional da História Literária em Amsterdã, 1935 (publicados no Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences, *IX, 1937). Os resultados foram condensados e as conclusões tiradas por H. P. H. Teesing (*Das Problem der perioden in der Literaturgeschichte, *Groningen, 1949) e E. Auerbach*

(Doctrine générale des époques litteraires, *Frankfurt, 1949). Discutir esses períodos e acompanhar-lhes a manifestação nas obras individuais é o segundo problema da síntese e a própria tarefa da historiografia literária. Deste modo, a história literária das nações e autores é substituída pela história literária dos estilos e obras, como expressões da estrutura espiritual e social das épocas. A cronologia perde o domínio absoluto; as faltas contra ela se justificam sempre que a discussão e a evolução dos estilos as impõem. Mas só nesse caso. Não teria sentido violar arbitrariamente a cronologia. A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais. A repercussão imediata dos acontecimentos políticos na literatura não vai muito além da superfície, e quanto aos efeitos da situação social dos escritores sobre a sua atividade literária será preciso distinguir nitidamente entre as classes da sociedade e as correspondentes "classes literárias". A relação entre literatura e sociedade – eis o terceiro problema – não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). Essa interdependência constitui o objeto da "sociologia do saber", disciplina sociológica, cujos fundamentos foram lançados pelos trabalhos de Max Weber, Scheler e Mannheim. Os conceitos da "sociologia do saber" permitem estudar os reflexos da situação social na literatura sem abandonar o conceito da evolução autônoma da literatura. Neste campo de estudos não existem, por enquanto, soluções definitivas (nem as haverá, provavelmente); e justamente por isso os conceitos da sociologia do saber servem para estabelecer a*

síntese, procurada como base da história literária. Todas as sínteses são provisórias.

A literatura é, pois, estudada nas páginas seguintes como expressão estilística do Espírito objetivo, autônomo, e ao mesmo tempo como reflexo das situações sociais. Nada será mais justo do que a objeção: isso não é síntese, e sim ecletismo, sem capacidade ou sem vontade de se decidir. A resposta só pode ser tão relativista como o é a própria sociologia do saber: para sair daquela antinomia, seria necessária uma decisão de ordem metafísica, já fora do alcance da sociologia do saber, já fora das possibilidades que a nossa situação espiritual-social, nesta nossa civilização, oferece. Só quando esta civilização, com a sua literatura e a sua sociologia do saber, houver acabado, será possível julgá-la definitivamente, e nesse julgamento será implicada aquela "decisão metafísica". É uma resposta "imanentista", do ponto de vista "dentro" da nossa civilização, da nossa literatura, sem possibilidade de julgá-la de fora, segundo critérios absolutos; só se pode tratar de compreender, nessa literatura, as relações, os valores relativos – os partidários do método sociológico lembrar-se-ão do relativismo da sua epistemologia, e os adeptos do espiritualismo das palavras do apóstolo, de que é fragmento todo o saber humano.

Assim, o método estilístico-sociológico tem de provar, pela sua aplicação à literatura, a capacidade de explicar as relações entre os fatos literários, substituindo-se a enumeração biobibliográfica dos fatos pela interpretação histórica. Seria apenas mais uma prova em favor do método se se verificasse a impossibilidade de aplicá-lo a literaturas de outro tipo, fora do ciclo da nossa civilização. Estão neste caso as literaturas da antiguidade greco-romana.

Serão discutidos os obstáculos invencíveis que se opõem à interpretação estilístico-sociológica das literaturas antigas. Apesar

das recentes análises sutis das leis de composição da poesia, tragédia e prosa gregas, e apesar do muito que sabemos hoje da história social da Antiguidade, falta-nos a encheiresis*, a "ligação espiritual" entre os fenômenos de ordem diferente, para interpretar-lhes a história. E mesmo se possuíssemos todos os elementos, provavelmente só se revelaria o nosso afastamento definitivo da Antigüidade, o caráter "exótico" do mundo greco-romano. Contribui para isso o estado irremediavelmente fragmentário do nosso conhecimento do assunto: conservou-se muito pouco da poesia lírica grega, menos da décima parte da literatura dramática, pobres fragmentos da imensa bibliografia em prosa. Restam-nos obras e figuras isoladas, tiradas da conexão histórica – e a história das literaturas antigas ficará sempre reduzida à condição de análises filológicas e críticas. A verdadeira importância daquelas figuras isoladas – a sua importância para nós outros – só se revela através dos reflexos que deixaram nas letras modernas, durante as renascenças sucessivas que compõem a história literária do Ocidente "moderno", quer dizer, pós-antigo.*

Neste ensaio de interpretação histórica da literatura do Ocidente, a história da literatura greco-romana só pode figurar a título de introdução; depois, a discussão daqueles reflexos, do "humanismo europeu", constitui a transição para o verdadeiro começo: a fundação da Europa.

Parte I

A HERANÇA

. . . .

Capítulo I

A LITERATURA GREGA

A LITERATURA grega[1] tão variada com respeito aos metros da versificação, estilos de expressão, gêneros e temperamentos, parece um pouco monótona quanto aos assuntos. Muitas vezes voltam nas peças teatrais os mesmos enredos, a poesia celebra sempre os mesmos ideais, os prosadores sempre se apóiam nas mesmas citações. A base da literatura grega continua, durante os séculos, sempre a mesma, e essa base é um ciclo de poesias épicas que constituem um cânone tradicional e invariável. A maior parte dessas epopéias e poemas estava ligada, de qualquer

---

1 G. Murray: *The History of Ancient Greek Literature.* New York, 1912.
A. et M. Croiset: *Histoire de la Littérature Grecque*. 2.ª ed. Paris, 1920.
W. Christ: *Geschichte der Griechischen Literatur.* 6.ª ed. 3 vols. Muenchen, 1920.
H. J. Rose: *A Handbook of Greek Literature.* 3.ª ed. London, 1948.

maneira, ao nome de um poeta lendário; nome que se encontra até hoje nas folhas de rosto das nossas edições da *Ilíada* e da *Odisséia*: o nome de Homero[2].

Nenhum autor clássico alcançou jamais fama tão indiscutida. O nome de Homero tornou-se sinônimo de poeta. Essa glória é, em grande parte, o resultado de inúmeros esforços malogrados de imitá-lo. Será difícil enumerar as epopéias "modernas" que se escreveram para rivalizar com Homero; e o fracasso manifesto de todos os imitadores fortaleceu a unanimidade de opinião: Homero é o maior dos poetas. Os gregos antigos consentiram, mas por outros motivos; porque nunca – senão nas últimas fases da decadência literária – um poeta grego pensou em imitar Homero. As epopéias homéricas eram consideradas como cânone fixo, ao qual não era lícito acrescentar outras epopéias, de origem mais moderna. A *Ilíada* e a *Odisséia* eram usadas, nas escolas gregas, como livros didáticos; não da maneira como nós outros fazemos ler aos meninos algumas grandes obras de poesia para educar-lhes o gosto literário; mas sim da maneira como se aprende de cor um catecismo. Para os antigos, Homero não era uma obra literária, leitura obrigatória dos estudantes e objeto de discussão crítica entre os homens de letras. Na Antiguidade também, assim como nos tempos modernos, Homero era indiscutido: mas não como epopéia, e sim como Bíblia. Era um Código. Versos de Homero serviam para apoiar opiniões literárias, teses filosóficas, sentimentos religiosos, sentenças dos tribunais, moções políticas. Versos de Homero citaram-se nos discursos dos advoga-

---

2 A primeira edição impressa das epopéias homéricas é a da Chalkondylos, Florença, 1488. Seguiram-se a Aldina, de 1504, a de Stephanus, de 1566, e inúmeras outras, até a edição crítica de Immanuel Bekker, 1858. A melhor edição moderna é a de Allen, 5 vols., Oxford, 1902/1912. As obras principais sobre Homero, além das citadas na discussão da "questão homérica", são as seguintes:
K. Bréal: *Pour mieux connaître Homère*. 2ª ed. Paris, 1911.
K. Roth: *Die Odyssee als Dichtung*. Paderborn, 1914.
T. T. Sheppard: *The Rise of the Greek Epic*. Oxford, 1924.
E. Turolla: *Saggio sulla Poesia di Omero*. Bari, 1930.
W. I. Woodhouse: *The Composition of Homer´s Odyssey*. Oxford, 1930.
F. Robert: *Homère*. Paris, 1950.
E. M. Bowra: *Heroic Poetry*. Oxford, 1952.

dos e estadistas, como argumentos irrefutáveis. "Homero": isto significava a "tradição", no sentido em que a Igreja Romana emprega a palavra, como norma de interpretação da doutrina e da vida.

Mas essa doutrina e essa vida não têm nada com a nossa vida e as nossas tradições. Homero é, podia ser a bíblia dum mundo alheio. O famoso "realismo objetivo" de Homero, que o tornou norma da vida grega, afasta-o justamente da nossa vida, cuja realidade exigiria outras normas objetivas, diferentes. Para nós outros, Homero não pode ser outra coisa senão símbolo de uma grande obra literária, puramente literária e capaz de ser discutida. Por isso, a autenticidade das epopéias homéricas – a famosa "questão homérica" – teria tido a maior importância para os gregos antigos, a mesma que tinham nos séculos XVIII e XIX as discussões entre os teólogos sobre a autenticidade dos livros bíblicos. Para nós, a questão homérica, que tanto apaixona os filólogos e arqueólogos, é de importância bem menor. Antes, tratar-se-ia de saber se a *Ilíada* e a *Odisséia* são monumentos veneráveis ou forças vivas. Mas não pode haver dúvidas: embora imensamente remotos de nós, os dois poemas continuaram sinônimos de Poesia.

Matthew Arnold, no seu ensaio sobre a arte de traduzir Homero[3], deu ao "realismo homérico" uma definição estilística: o estilo de Homero seria "rápido, direto, simples e nobre". As três primeiras qualidades definem o realismo; pela quarta, distingue-se Homero de todos os outros realistas. Homero fala de tudo o que é humano; inclui na vida humana os deuses, que têm feição nossa, mas também o lado infra-humano e até animal da nossa vida. As fadigas físicas, a comida, o amor nas suas expressões físicas, tudo entra em Homero, e as palavras mais grandiloqüentes sobre deuses e heróis dariam só um contraste desagradável com a realidade da vida descrita, se não fosse aquela quarta qualidade do estilo homérico: tudo parece dignificado, nobre, e não pela escolha de eufemismos, mas pelo emprego de adjetivos e comparações estereotipados. A monotonia aparente dessas repetições parece dizer-nos: vejam, a vida humana é sempre assim, é eternamente assim; e esse aspecto das coisas *sub specie aeternitatis* dignifica

---

3 M. Arnold: "On Translating Homer", 1861. (In: *Essays Literary and Critical,* 1865.)

tudo, sem desfigurar jamais a verdade. Homero – ou como quer que se tenha chamado o poeta, não importa – consegue o milagre de dar vida verdadeira em fórmulas fixas, em clichês. Não importa se isso é resultado das capacidades inatas de um povo genial ou do trabalho de um gênio poético. Revela a presença de uma grande capacidade de estilização, da mesma que se mostra na composição das duas epopéias.

A *Ilíada* está cheia de ruído de batalhas e lutas pessoais. À primeira vista, é difícil distinguir os pormenores; tudo e todos parecem iguais, como nos quadros dos pintores florentinos do século XV, nos quais todas as figuras têm a mesma altura. A análise do enredo patenteia logo uma multiplicidade de episódios em torno dos personagens principais: ira, abstenção e luta final de Aquiles, as empresas bélicas individuais de Ájax, Diomedes e Menelau, as intervenções de Agamêmnon e Ulisses, aquele nobre, este prudente, a sabedoria episódica de Nestor e a maledicência episódica de Tersites, e mais os episódios troianos: a fraqueza de Páris, a bravura estóica de Heitor, o sentimento sentimental de Andrômaca, o sentimento trágico de Príamo. O fim de Tróia não é absolutamente o assunto do poema. No começo, é indicado como assunto a ira de Aquiles. Mas esta "Aquileis" ocupa só parte do poema; outras partes, nas quais a luta por Tróia é o assunto, quebram a unidade, e a "Aquileis" termina no trágico cântico XXIII, sem que cheguemos a assistir à queda de Tróia. Mas a *Ilíada* tem um canto mais: o XXIV. O fim da epopéia é o encontro entre Aquiles e Príamo: entre Aquiles, cuja atitude pessoal impediu a realização dos planos gregos, e Príamo, que sabe, no entanto, condenada a sua cidade. O mesmo, porém, sabemos desde o começo e através de todas as lutas episódicas: Tróia está perdida. A *Ilíada* é um poema grego; a maior parte dos acontecimentos narrados passa-se entre os gregos, e o ponto de vista do poeta parece o grego, contra os troianos assediados. Nas versões latinas da *Ilíada* que se fizeram no fim da Antiguidade e que passam sob os nomes de Dictys e Dares, o ponto de vista mudou: os autores tomam partido pelo lado troiano; e a Idade Média, que só conheceu essas versões latinas, acompanhou-os. Desde o tempo dos humanistas, parece-nos isto uma deturpação do sentido da epopéia; mas teremos de admitir o senso de justiça na interpretação medieval. Homero é grego; mas não toma partido, mantém-se objetivo. Quase ao contrário, o seu sentimento humano inclina-se mais para os troianos; é aos gregos

que ele lembra, em versos memoráveis, o destino de todas as gerações que "caem como as folhas das árvores"; e o único episódio em que se revela certo sentimentalismo é a cena de despedida entre Heitor e Andrômaca. Em toda a epopéia, sente-se vagamente, e dolorosamente, o futuro fim da cidade assediada; a tragédia de Tróia é o desígnio poético que unifica os episódios dispersos da *Ilíada* em torno de "Aquileis", que termina com o golpe decisivo contra Tróia: a morte de Heitor.

Idêntica unidade de composição se revela na *Odisséia*. Na aparência, não há ligação entre o "Nostos", a viagem de Ulisses pelo Mediterrâneo em busca da pátria, e o "Romance de Ítaca", a expulsão dos pretendentes da fiel Penélope. O "Nostos" é um grande conto de fadas: as aventuras de um capitão fantástico, entre lotófagos, ciclopes, sereias, faiacos, nas ilhas da Calipso e da Circe, entre os rochedos de Cilas e Caríbdis; é, ao mesmo tempo, pesadelo e sonho de felicidade de marinheiros gregos. O "Romance de Ítaca" não é conto de fadas: é um quadro doméstico, quase burguês, descrito com o realismo de um comediógrafo parisiense do século XIX, com intervenções de realismo popular, desde a figura do pastor até o cão de Ulisses, que reconhece o dono e morre. Exatamente no meio, entre as duas partes, no canto XI, há a "Nekyia", a descida de Ulisses ao Hades, onde encontra os mortos da guerra troiana lamentando a vida perdida. Com esse episódio as aventuras acabam. A partir desse momento o poeta dos heróis canta a realidade prosaica: a casa, a família, os criados e o cão. No reino da Morte, Ulisses encontra o caminho da vida. A "Nekya", entre as aventuras fantásticas e o caminho de casa, serve para comemorar o fim sombrio de Tróia e o destino trágico dos gregos, dos quais só Ulisses encontrará a paz final na vida de um aristocrata grego com os seus filhos, criados e animais domésticos. Com esse "realismo nobre", confirma-se a unidade íntima entre a *Ilíada* e a *Odisséia*.

A dúvida que se levanta sobre a unidade dos dois poemas nasce, porém, dessa mesma unidade. O equilíbrio entre o Olimpo e a tragédia na *Ilíada*, entre as aventuras fantásticas e o idílio crepuscular, na *Odisséia*, é tão perfeito, a objetividade dos poemas é tão grande, que o leitor se esquece de que lê poesia. O enredo das duas epopéias é como a própria vida humana: não foi inventado; tudo devia ter acontecido assim. Não é preciso explicar nem interpretar nada. O poeta desaparece

atrás do poema. E por isso foi possível duvidar da sua existência histórica; depois, da identidade dos autores de duas epopéias; enfim, da autoria individual dos poemas.

As dúvidas já eram antigas, mas o grande advogado do Diabo foi Friedrich August Wolf. Nos seus *Prolegomena ad Homerum* (1795) apontou as contradições e diferenças estilísticas entre a *Ilíada* e a *Odisséia*, e dentro das próprias epopéias; baseando-se nas experiências do século XVIII, que tinha descoberto a poesia popular anônima e acreditava possuir nas canções do lendário Ossian um *pendant* nórdico dos poemas homéricos, Wolf negou a unidade das epopéias, que seriam composições do gênio coletivo dos gregos. A paixão do Romantismo pela poesia popular e pela "inspiração" sem colaboração da "Razão" dos classicistas aprovou a tese wolfiana. Karl Lachmann (*Betrachtungen über die Ilias des Homer*, 1837) considerava a *Ilíada* como coleção de 16 poemas independentes, depois unificados por um "redator". G. Hermann (*De interpolationibus Homeri*, 1832) admitiu a autoria de Homero – o nome não importa – para dois poemas de tamanho curto: "A Ira de Aquiles" e "O Retorno de Ulisses"; seriam os núcleos em torno dos quais as epopéias se teriam desenvolvido por meio de interpolações e suplementos anônimos, atribuídos depois ao próprio Homero. A análise cada vez mais acurada da linguagem, do estilo e da composição convenceu a maioria dos filólogos; a grande autoridade de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff é principalmente responsável pela vitória provisória da teoria coletivista[4].

Contra as dissecções filológicas revoltaram-se, porém, os críticos que não perderam de vista as qualidades literárias dos poemas: o agrupamento simétrico dos discursos, a antítese intencional entre Aquiles e Páris, o julgamento ético dos personagens, a resposta explícita da *Odisséia* às dúvidas que a leitura da *Ilíada* deixa subsistir. Contradições encontram-se também em obras autênticas de autores individuais, antigos e modernos, e as contradições homéricas perderam cada vez mais a importância que lhes

---

4 U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Die Ilias und Homer.* Berlin, 1920.
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Die Heimkehr des Odysseus.* Berlin, 1927.
P. Cauer: *Grundfragen der Homerkritik.* 3ª ed. 2 vols. Leipzig, 1921/1923.

foi antigamente atribuída, em face da unidade de concepção e composição das duas epopéias. A idéia romântica de poesia popular e coletiva revela-se como preconceito, e o "unitarismo" ganha cada vez mais terreno[5].

O estudo da estrutura dos poemas, em vez da análise destrutiva, revela-lhes a unidade dos desígnios. Parece haver contradição entre a ética heróica de guerreiros, na *Ilíada,* e a ética familiar de aristocratas latifundiários da *Odisséia*. Mas aquela ética bélica é a glorificação da *kalokagathía*, do ideal da perfeição física e espiritual, o mesmo que informa a introdução da *Odisséia*, a chamada "Telemaquia", na qual se descobriram os intuitos pedagógicos que Fénelon tinha adivinhado[6]. Os desígnios pedagógicos de Homero foram, depois de Eduard Schwartz, estudados por Jaeger[7], ficando esclarecida a função dos poemas homéricos na Antiguidade. O *pathos* heróico da *Ilíada* e a ética aristocrática da *Odisséia* são imagens ideais da vida, que exercem influência duradoura sobre a realidade grega. Na "Telemaquia" e na "educação" de Aquiles, essa intenção é até manifesta. O instrumento da intenção pedagógica é a criação de exemplos ideais, tirados do mito. A tradição só ofereceu uma série de lutas; Homero interpretou-as como vitórias exemplares de homens superiores, e a maior dessas vitórias é a de Aquiles. Por isso, a *Ilíada* não vai além desta última vitória, que é essencialmente uma vitória do herói sobre si mesmo. A presença dos deuses homéricos, que são, por definição, ideais humanos, revela não só a condição humana, mas também a capacidade dos homens de superá-la. Na *Odisséia*, os deuses agem como instrumentos da Justiça no mundo: daí o *happy end*, a substituição do desfecho trágico pelo idílio. Esses "exemplos" aplicam-se – e Homero acentua isso – aos temperamentos mais diversos e aos homens de todas as condições sociais. Os gregos de todos os tempos

---

5 I. Van Leeuwen: *Commentationes Homericae*. Leyden, 1911.
E. Bethe: *Homer*. *Dichtung und Sage*. 3 vols. Leipzig, 1914/1927.
E. Drerup: *Homerische Poetik.* Wuerzburg, 1921.
C. M. Bowra: *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford, 1930.
P. Von der Muehll: *Der Dichter der Odyssee.* Leipzig, 1940.
E. Howald: *Der Dichter der Ilias*. Zurich, 1946.

6 E. Schwartz: *Die Odyssee.* Muenchen, 1924.

7 W. Jaeger: *Paideia*. *Die Bildung des griechischen Menschen.* Berlin, 1933.

encontraram em Homero respostas quanto à conduta da vida; o conteúdo e até a arte perderam a importância principal, considerando-se a força superior da tradição ética.

"Homero" é o próprio mundo grego. Nasceu com a civilização grega: a língua e o metro, o hexâmetro, nascem ao mesmo tempo. Pertencendo a uma época que é, do ponto de vista histórico, uma época primitiva, as epopéias homéricas revelam simultaneamente a existência de uma literatura perfeitamente amadurecida. Não é possível determinar com exatidão a época em que as epopéias homéricas foram redigidas. Quando Schliemann descobriu, na Ásia Menor, as ruínas da cidade de Tróia, e quando se revelou, em Micenas e Creta, a existência de uma civilização pré-helênica, esperava-se a solução definitiva do problema homérico. Não se conseguiu, porém, estabelecer um acordo perfeito entre as análises filológicas e as descobertas arqueológicas. A *Ilíada* descreve fielmente a época feudal da Grécia[8], e o conteúdo da *Odisséia* está em relação íntima com a época fenícia da civilização mediterrânea[9]. Mas não é possível distinguir entre a realidade histórica e o panorama poético. A época mais provável das origens homéricas situa-se entre o século IX e o século VII antes da nossa era. Nas epopéias, a religião "pré-homérica" e – em parte – a civilização micênica estão já esquecidas. A racionalização acha-se tão adiantada que os gregos de todos os tempos podiam ler Homero sem deparar com primitivismos incompatíveis com os seus dias. Pouco depois, já era possível a *Batracomiomaquia*[10], a primeira epopéia herói-cômica, descrição da guerra "homérica" das rãs e ratinhos, parodiando a *Ilíada*, sem ofender a majestade de Homero. Homero compreende tudo: sol e noite, tragédia e humor, universo grego inteiro, do qual é a bíblia e o cânone ideal. Cânone estético e religioso, pedagógico e político; uma realidade

---

8 A. Lang: *The World of Homer*. London, 1910.
W. Schadewaldt: *Von Homers Welt und Werk*. 2.ª ed. Stuttgart, 1951.

9 V. Bérard: *Introduction à l'Odyssée.* 2.ª ed. 2 vols. Paris, 1933.

10 A *Batracomiomaquia* foi atribuída ao poeta lendário Pigres. É provavelmente do século V antes da nossa era, embora a linguagem seja da época alexandrina (talvez versão posteriormente retocada). Edição por A. Ludwich, Leipzig, 1896.

completa, mas não o reflexo imediato de uma realidade. Se Homero só fosse este reflexo, teria perdido toda a importância com a queda da civilização grega. Mas era já, para os gregos, uma imagem ideal; e não desapareceu nunca. O equilíbrio entre realismo e idealidade é o que confere aos poemas homéricos a vida eterna: a bíblia estética, religiosa e política dos gregos podia transformar-se em bíblia literária da civilização ocidental inteira.

Homero parece situado fora do tempo. Em comparação, Hesíodo[11] já é poeta de uma época histórica, se bem que primitiva. A *Teogonia* revela crenças religiosas pré-homéricas: a narração das cinco idades da Humanidade, da idade áurea até a idade do ferro, está imbuída de um pessimismo pouco homérico, e os mitos do caos, da luta dos deuses, dos gigantes, de Prometeu e Pandora, cheiram ao terror cósmico, próprio dos povos primitivos. Ao leitor de Hesíodo, vem-lhe à mente a tenacidade com que as camadas incultas da população guardam as tradições religiosas, já esquecidas pelos "intelectuais". O pessimismo é o da gente simples, laboriosa, sem esperanças de melhorar as suas condições de vida. *Os Trabalhos e os Dias*, a outra obra de Hesíodo, é uma espécie de poema didático, que estabelece normas de agricultura, de educação dos filhos, de práticas supersticiosas na vida cotidiana. É uma poesia cinzenta, prosaica. Não tem nada com Homero. Não se trata de guerras, e sim de trabalhos, não de reis, e sim de camponeses; camponeses que se queixam da miséria e da opressão, e cujo ideal é a honestidade, cuja esperança é a justiça. Hesíodo lembra os almanaques populares: é um Franklin sem humor, um Gotthelf sem cristianismo. Parece representar o pessimismo popular em tempos de decadência do feudalismo, muito depois de Homero. Contudo, os antigos citaram sempre Hesíodo como contemporâneo de Homero, e a análise da sua língua permite realmente situá-lo no século VII. Hesíodo não é um produto da decadência; é o Homero dos proletários, é o reverso da medalha.

---

11 Edições críticas por A. Rzach, Leipzig, 1902, e por P. Mason, Paris, 1928.
R. Waltz: *Hésiode et son poème moral.* Paris, 1906.
F. Jacoby: Introdução à edição crítica da *Teogonia*. Berlin, 1930.

Já isso revela que nem todos os aspectos da vida grega se refletem na epopéia. Outro "capítulo que Homero esqueceu", que tinha de esquecer para conservar o equilíbrio da objetividade, manifesta-se na poesia lírica dos gregos[12].

Os nossos conhecimentos da poesia lírica grega são precários. Com exceção da obra de Píndaro, possuímos só fragmentos, que não permitem reconhecer a personalidade dos poetas, nem sequer nos dão idéia bastante exata do que foi aquela poesia; nenhum crítico literário ousaria jamais interpretar e julgar um poeta moderno do qual só conhecesse tão poucos versos como existem dos líricos gregos. Além disso, a poesia lírica grega estava intimamente ligada à música; e da música grega não podemos formar idéia. Os autores gregos nos fornecem nomes e classificações: palavras que são, as mais das vezes, despidas de significação para nós outros.

Distinguem os nossos informadores três espécies de poesia lírica: a poesia de coro, a elegia e a poesia lírica propriamente dita. A classificação baseia-se nas diferenças do acompanhamento musical, que não podemos julgar, e em diferenças dos "efeitos" sobre os temperamentos, estados de alma e paixões dos ouvintes: coisas que não seria possível distinguir e classificar em toda a nossa poesia.

A poesia de coro tinha acompanhamento de liras e flautas. Citam-se os nomes de Terpandro, Alcmano, Arion, Estesícoro, Ibico, Simônides – os nomes e poucos versos isolados – e Baquílides, do qual possuímos fragmentos mais extensos, parecidos com a poesia de Píndaro; e, finalmente, o próprio Píndaro, o único poeta lírico grego cuja obra se conservou; por este e outros motivos convém estudá-lo separadamente.

Quanto à elegia, fala-se de Tirteu[13] cujo nome se tornou proverbial como poeta de canções bélicas, mas que, ao que parece, compôs elegias políticas, dedicadas ao espírito espartano. O sentido moderno do termo "elegia" só deverá ser aplicado aos fragmentos do pessimista

---

12 Edições:
E. Diehl: *Anthologia Lyrica Graeca*. 2 vols. Leipzig, 1925.
G. Fraccaroli: *I Lirici greci.* 2 vols. Torino, 1904/1912.

13 E. M. Bowra: *Early Greek Elegists.* Oxford, 1938.

melancólico Mimnermos[14] e, de maneira algo diferente, à poesia de Teógnis[15] –, aristocrata que perdeu a situação na vida política pela vitória da democracia na sua cidade, Mégara, e respondeu a essas modificações sociais com melancolia amarga –, pessimismo como o de Hesíodo, mas da parte de um grande senhor vencido.

O caso de Teógnis revela a compatibilidade, segundo a opinião dos gregos, de efusões líricas e intuitos satíricos; ao leitor moderno ocorrerá, vagamente, o nome de T. S. Eliot. A veia satírica também distingue aquele que os gregos consideravam o maior dos poetas líricos propriamente ditos: Arquíloco[16]. Os poucos fragmentos conservados não permitem julgar um poeta cuja força de expressão na invectiva teria causado, segundo a tradição, o suicídio dos seus adversários; na obra do grande poeta, essas invectivas constituíam, por assim dizer, os *Châtiments* de um Victor Hugo grego.

A expressão de paixões violentas parecia aos antigos a verdadeira tarefa da poesia lírica. Por isso celebraram o nome de Alceu[17], aristocrata belicoso e poeta requintado. E para explicar o poder de expressão da maior das poetisas, Safo[18], inventaram uma coroa de lendas: Safo como centro de um círculo de mulheres dadas ao amor lésbico, ou Safo que se suicida por amor a uma jovem que não compreendeu a paixão da poetisa envelhecida.

---

14 P. Ercole: "Mimnermos". (In: *Rivista di filologia classica*, 1929.)
E. M. Bowra: obra citada [na nota anterior].

15 Edição por T. Hudson-Williams, London, 1910.
T. W. Allen: "Theognis". (In: *Proceedings of the British Academy,* 1936.)
J. Carrière: *Théognis de Mégare*. Paris, 1948.

16 A. Hauvette: *Un poète ionien du VIIe siècle: Arquiloque, sa vie et ses poésies.* Paris, 1905.
N. Kontoleon: *Ephemeris archeologike.* Atenas, 1953.

17 Edição dos fragmentos por Th. Reinach e A. Puech, Paris, 1937.
G. Fraccaroli: *I lirici greci.* Vol. II. Torino, 1912.

18 Edições por E. Lobel, Oxford, 1925, e por Th. Reinach e A. Puech, Paris, 1937.
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Sappho und Simonides*. Berlin, 1912.
J. M. Robinson: *Sappho and her Influence*. New York, 1924.
M. Meunier: *Sappho*, Paris, 1932.
G. Perrotta: *Saffo e Pindaro.* Bari, 1935.
W. Schadewaldt: *Sappho, Welt und Dichtung*. Potsdam, 1952.
D. Page: *Sappho and Alcaeus.* Oxford, 1955.

Os versos que os gramáticos conservaram – para o fim exclusivo de dar exemplo do dialeto eólico – não confirmam nada com respeito àquelas lendas; mas bastam para revelar um grande poeta. A famosa ode a "Afrodite no Trono" talvez pareça algo convencional, assim como na poesia de Petrarca parece convencional depois de tantos séculos de imitação assídua das suas metáforas. Mas, depois de Safo, será preciso esperar vinte e dois séculos até se encontrar outra vez, em Louise Labbé, a psicofisiologia erótica de um verso como "Eros soltando os membros – ó tormento amargo e dolce!"; e os elogios exuberantes de Swinburne compreendem-se diante de um quadro como

> "A lua se pôs, e as Plêiades;
> já é meia-noite, a hora passou, e eu estou deitada,
> sozinha...",

– um sonho de noite de verão, nas ilhas do mar Jônio, há dois milênios.

Mas não foi principalmente esta a poesia grega que chegou à posteridade, inspirando-a. A própria Antiguidade, na época alexandrina, já preferiu a poesia anacreôntica: coleção de 50 ou 60 poesias, atribuídas ao poeta Anacreonte[19], do século VI antes da nossa era; na verdade, trata-se de poesia da "decadência grega", de falsa ingenuidade erótica, poesia de velhos *bon-vivants*, cantando o vinho e prostitutas de nomes mitológicos, com eufemismos que excluem a indecência. E foi esta falsa poesia anacreôntica que, descoberta e publicada pelo filólogo Henricus Stephanus em 1554, empolgou a literatura universal, produzindo inúmeras imitações, tais como a poesia anacreôntica dos italianos, franceses, espanhóis, portugueses, ingleses, alemães, suecos dos séculos XVII e XVIII, poesia bonita, sem dúvida, mas sem significação humana.

---

19 Edições na *Antologia* de Diehl (v. nota 12).
O. Crusius: "Anakreon". (In: Pauly-Wissowa: *Real-Enzyklopaedie des klassischen Artertums.* Vol. I.)
L. A. Michelangeli: *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli*. Bologna, 1922.

A mesma falta de *high seriousness*, no sentido de Matthew Arnold, não compromete, porém, o valor do último produto da lírica grega, a poesia epigramática da *Anthologia Graeca*[20], cuja conservação se deve ao zelo pouco inteligente de colecionadores bizantinos, como Constantinus Cephalas e Maximus Planudes, e à boa sorte do filólogo Salmasius, que a descobriu em 1616 na Biblioteca Palatina: trata-se de epigramas eróticos, satíricos, funerários, de elegância rococó, de perfeição parnasiana. Pode-nos parecer que um "moderno" como Landor os compôs com mais engenho, e que um "modernista" americano como Masters compreendeu melhor as possibilidades do epigrama funerário, resumo de uma vida. Mas os epigramas da *Anthologia Graeca* sempre transmitirão algo como um último vestígio do perfume da vida grega. São como os objetos pequenos, nas vitrinas dos museus, pelos quais passa, sem lhes prestar atenção, um turista apressado, mas que ao conhecedor revelam os segredos de mundos desaparecidos.

É, pois, uma realidade a afirmação de que só nos chegou, da poesia lírica grega, com exceção da de Píndaro, a parte menos importante; e de resto, só pobres fragmentos. Parece que já a própria Antiguidade se esquecera daquelas expressões poéticas, incompatíveis com os ideais pedagógicos da literatura grega.

O desaparecimento da poesia lírica grega é um fato histórico de importância capital: contribuiu para criar, no futuro, a imagem convencional da Antiguidade, o pretenso equilíbrio "olímpico". A poesia lírica grega era, ao que parece, mais uma explosão violenta, "dionisíaca", do que mera expressão emocional. Por isso, os filósofos e políticos da Antiguidade preocuparam-se com os efeitos perigosos do individualismo literário; o

---

20 *Anthologia Graeca.* Edições por F. Duebner, 2 vols., Paris, 1871/1888, e por H. Stadtmueller, 3 vols., Leipzig, 1894/1906.
F. Wolters: *De Epigrammatum Graecoromanis Anthologiis.* Halle, 1882.
R. Reitzenstein: *Epigramm und Skolion.* Giessen, 1893.
Sobre a imitação intensa da poesia epigramática grega nas literaturas modernas:
J. Hutton: *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800.* Ithaca, 1935.
J. Hutton: *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the year 1800.* Ithaca, 1946.

acompanhamento musical era tentativa para atenuar a poesia, disciplinála, "apolinizá-la", conferir-lhe significação ética. Esse objetivo só foi realizado com Píndaro; e é ele o único poeta lírico grego do qual se conservou obra extensa.

A maior parte das poesias de Píndaro[21] chama-se "Epinikioi": canções de vitórias, quer dizer, de vitórias em jogos esportivos; são epinícios olímpicos, píticos, nemeus, ístmicos, assim denominados conforme os lugares nos quais as festas esportivas se celebraram. A primeira impressão da poesia pindárica é: aristocracia. Não há, no mundo, poesia mais solene, mais nobre; daí a atração irresistível que Píndaro exerceu em todos os séculos aristocráticos: Ronsard e os outros poetas da Pléiade tentaram odes pindáricas; depois, Malherbe e a sua escola, Chiabrera na Itália, Cowley na Inglaterra, os poetas ingleses de idade augustana como Gray, os classicistas do fim do século XVIII, de Meléndez Valdés até Hölderlin – um cortejo ilustre de equívocos ou fracassos. O segredo de Píndaro reside na mistura inimitável de nobreza e religiosidade; este poeta parece mais perto dos deuses que dos homens, separando-se do vulgo pelo estilo arcaico e obscuro, que na imitação moderna se torna artifício insuportável. E por isso um céptico como Voltaire falou, a propósito de Píndaro, como de um poeta que possui o talento – "de parler beaucoup sans rien dire", autor de "vers que personne n'entend Et qu'il faut toujours qu'on admire".

Píndaro é o mais difícil dos autores gregos. Os seus hinos costumam referir-se à cidade na qual o vencedor nasceu ou à família à qual pertence, e os mitos particulares da cidade ou da família cons-

---

21 Pindaros, 518-446 a. C.
Existem 14 "epinikios" (canções de vitória) olímpicos, 12 epinikios píticos, 11 epinikios nemeus e 8 epinikios ístmicos. Em papiros de Oxyrynchos foram encontrados 12 "paeans" (canções de triunfo), algumas "parthenias" (canções de virgens) e o fragmento de um ditirambo.
W. Schadewaldt: *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion.* 2ª ed. Halle, 1928.
G. Coppola: *Introduzione a Pindaro.* Roma, 1932.
G. Norwood: *Pindar*. Cambridge, 1946.
M. Untersteiner: *La formazione poetica di Pindaro.* Messina, 1951.

tituem o conteúdo do poema. Não existe, porém, relação inteligível entre o mito e o feito esportivo, de modo que o poema se transforma em rapsódia incoerente; pelo menos para nós. O estilo não ajuda a compreensão. A linguagem de Píndaro é densa, rica em comparações estranhas, diz tudo por metáforas singulares, complica as frases pela ordem arbitrária das palavras. A admiração convencional nunca admitiu defeitos em Píndaro; responsabilizou pelas dificuldades da leitura os próprios leitores, que seriam incapazes de acompanhar a elevação do poeta inspirado; Píndaro tornou-se paradigma da inspiração divina na poesia, quase exemplo de profeta-poeta. Mas quando o progresso da filologia permitiu compreensão mais exata, as grandes frases inspiradas se revelaram como lugares-comuns brilhantes, e, às vezes, nem brilhantes: o famoso começo da primeira Olímpica – "hydor men ariston" – quer apenas dizer que a água é uma bebida saudável, e essa idéia não é das mais profundas.

É preciso, no entanto, reabilitar Píndaro. O conceito da inspiração já não serve. Com efeito, Píndaro foi um artista consciente, e os seus hinos não são efusões descontroladas, mas poemas bem construídos, exemplos magníficos de rigorosa organização de uma abundância inédita de imagens luminosas. Certos críticos modernos, analisando esse aspecto da poesia pindariana, preferem defini-la como expressão de uma experiência principalmente estética. Mas assim a norma das construções poéticas permaneceria obscura para nós: ela reside justamente naquelas digressões mitológicas. Píndaro canta o mito para estabelecer uma ligação entre os feitos dos deuses e dos heróis de outrora e o feito esportivo do dia: para demonstrar que os homens são capazes de grandes coisas, mas que o deus é sempre superior à mais elevada condição humana. É poesia de aristocratas que se educam para merecer a sua posição; mas o poeta lhes observa que a sua ética depende da sanção divina. Eis a religião aristocrática ou o aristocratismo religioso de Píndaro. O homem é aristocrata quando consegue o equilíbrio – um equilíbrio homérico – entre as faculdades físicas e as faculdades espirituais, como os jogos gregos o revelam; por isso, a poesia é capaz de celebrar a vitória do corpo. E a poesia evoca o mito, para demonstrar que o homem vitorioso é filho digno dos deuses. Píndaro não canta o deus, canta sempre o homem; a sua religião é antropocêntrica. Mas

esse homem depende, por sua vez, dos deuses; sem eles, seria corpo sem espírito. Píndaro é realmente profeta: profeta duma espécie de monismo grego. A poesia moderna, à qual esse monismo é inteiramente alheio, não pode imitar Píndaro; enquanto não existir religião semelhante no mundo, a poesia pindárica parecerá sempre um artifício estranho. Aos gregos, porém, essa poesia revelou a grandeza possível do homem; dizia-lhes com a força duma revelação divina as palavras que um poeta moderno (Rilke) colocou na boca duma estátua grega ao dirigir-se ao espectador: "Precisas modificar a tua vida."

Píndaro parece-nos estranho; em comparação, Ésquilo, Sófocles e Eurípides são, para nós, figuras familiares. O teatro moderno criou-se com esses modelos antigos. Os enredos fazem parte da cultura geral de todos nós. Orestes e Prometeu, Édipo e Antígone, Ifigênia e Medéia são personagens do nosso próprio teatro; e quando no século XIX se fizeram as primeiras tentativas de representar tragédias gregas no palco moderno, o sucesso foi completo. A *Antígone*, de Sófocles, representou-se com a música que Felix Mendelssohn-Bartholdy escreveu para a representação em Berlim, em 1842. Depois, apareceram no palco a *Oréstia* e *Os Persas,* de Ésquilo; o *Prometeu Agrilhoado* foi representado em Hamburgo, em 1923, pelos "coros de movimento" de Rudolf Laban. De Sófocles, além da *Antígone* e da *Electra*, é o *Rei Édipo* uma das peças mais representadas do teatro moderno, desde a primeira tentativa em Paris, em 1848, e as representações com Mounet-Sully em 1881 e 1888, até as *mises-en-scène* de Reinhardt em Berlim, em 1910. Pelas traduções de Gilbert Murray, Eurípides tornou-se um "clássico" vivo do teatro inglês contemporâneo. As representações de tragédias gregas nos teatros antigos ainda existentes, em Atenas, Olímpia, Siracusa, Taormina, Orange, causaram impressão profunda; e a descoberta do fundo eternamente humano no mito grego, pela psicanálise, forneceu explicação satisfatória do efeito permanente do teatro da Antiguidade. Sobretudo Sófocles e Eurípides são hoje forças das mais vivas do teatro moderno, influências permanentes.

Contudo, trata-se, pelo menos em parte, de uma ilusão. O que emociona o espectador moderno, assistindo a uma representação da *Oréstia* ou do *Édipo*, difere essencialmente do que comoveu o espectador grego. O teatro grego, com as suas máscaras impessoais e o coro, tem pouco em

comum com o nosso teatro, de conflitos de caracteres individuais. E há outras diferenças importantes.

O teatro grego[22] é de origem religiosa; nunca houve dúvidas a esse respeito. As tragédias – e, em certo sentido, também as comédias – foram representadas assim como se realizam festas litúrgicas. Mas quanto à liturgia que teria sido a base histórica do teatro grego, ainda não se chegou a teses definitivamente estabelecidas. As pesquisas da escola antropológica de Cambridge parecem ter confirmado, embora precisando-o, o que sempre se soube: a tragédia grega nasceu de atos litúrgicos do culto do Dioniso. Outros estudiosos ingleses procuram, porém, a fonte da inspiração trágica em ritos fúnebres, realizados em torno dos túmulos de heróis. A discussão continua[23]. É da maior importância para a história da civilização e da religião gregas. Mas é de importância muito menor para a história literária. Podemos continuar adotando a intuição genial de Nietzsche: a tragédia grega é a transformação apolínea de ritos dionisíacos. Por isso, o único conteúdo possível da tragédia grega era o mito, fornecido pela tradição; enredos inventados pela imaginação do dramaturgo, que enchem os nossos repertórios, estavam excluídos. Tratava-se de interpretações e reinterpretações dramáticas de enredos dados. Mas não é esta a única particularidade do teatro

---

22 G. Norwood: *Greek Tragedy.* London, 1920.
T. D. Goodell: *Athenian Tragedy*. New Haven, 1920.
R. C. Flickinger: *The Greek Theatre and it's Drama*. 2.ª ed. Chicago, 1922.
M. Pohlenz: *Die griechische Tragödie.* 2 vols. Leipzig, 1930.
E. Howald: *Die griechische Tragödie.* Muenchen, 1930.
A. M. G. Little: *Myth and Society in Attic Drama.* New York, 1942.
J. Duchemin: *L'Agon dans la tragédie grecque.* Paris, 1945.
G. Nebel: *Weltangst und Götterzorn. Eine Deutung der griechischen Tragoedie.* Stuttgart, 1951.

23 W. Ridgeway: *The Origin of Tragedy, with Special Reference to the Greek Tragedians.* Cambridge, 1910.
M. Nilsson: "Der Ursprung der Tragödie". (In: *Neue Jahrbücher für klassische Philologie*, 1911.)
J. E. Harrison: *Themis.* Cambridge, 1912.
J. E. Harrison: *Ancient Art Ritual.* New York, 1913.
A. W. Pickard-Cambridge: *Dithyramb, Tragedy and Comedy.* Oxford, 1927.
A. W. Pickard-Cambridge: *The Theatre of Dionysus.* Oxford, 1946.

grego, em comparação com o nosso: a diferença estilística não é menos importante. O teatro grego é mais retórico e mais lírico do que o moderno. Os discursos extensos, que os gregos não se cansavam de ouvir, seriam insuportáveis para o espectador moderno, que prefere, a ouvir discursos, ver e viver a ação. O grego, ao que parece, freqüentava o teatro para se deixar convencer da justeza de uma causa, como se estivesse assistindo à audiência do tribunal ou à sessão da Assembléia. E os requintes da retórica, superiores em muito aos pobres recursos da eloqüência moderna, não bastaram para esse fim: acrescentaram-se, por isso, aos argumentos do raciocínio as emoções da poesia lírica, acompanhada, como sempre, de música, de modo que a representação de uma tragédia grega se assemelhou, por assim dizer, às nossas grandes óperas. Mas a ópera moderna é gênero privativo das altas classes da sociedade, enquanto a tragédia grega era instituição do Estado democrático, e a participação nela era de certo modo um direito e um dever constitucionais. Assim, a tragédia grega era uma discussão parlamentar na qual se debatia, lançando-se mão de todos os recursos para influenciar o público, um mito da religião do Estado. Considerando-se isto, as concorrências dos poetas, que apresentaram peças, perdem o caráter de competição esportiva: a vitória não cabia ao maior poeta ou à melhor poesia dramática, mas à peça que impressionava mais profundamente; quer dizer, à peça na qual o mito estava reinterpretado de tal maneira que o público se convencia dessa interpretação e – podemos acrescentar – por isso o Estado a aceitava. Tratava-se de um acontecimento político-religioso, que ocorria uma só vez. O teatro grego não conheceu representações em série. Com a representação solene, a causa estava julgada, a lei votada. O verdadeiro fim do teatro grego – assim reza a tese sociológica – era a sanção duma modificação da ordem social por meio de uma reinterpretação do mito.

Esta interpretação do teatro grego não pode ser, evidentemente, de aplicação geral. Não se aplica, pelo menos em parte, ao teatro de Eurípides; só nesse sentido esse grande poeta representa a decadência do teatro grego. Mas já quanto a Sófocles há dúvidas das mais sérias: o sentido do seu teatro não é, evidentemente, social, mas religioso: duma religião antropocêntrica. Talvez seja mesmo impossível dar uma interpretação geral do teatro grego, porque não o conhecemos suficientemente. Só conhecemos o teatro ateniense, e deste apenas poucas peças, de três dramaturgos. Mas entre eles está o

maior de todos, aquele que criou o verdadeiro teatro grego e já representa o seu apogeu. O sentido profundo do teatro grego revela-se em Ésquilo.

Ésquilo[24] é poeta duma época na qual religião e política, Estado e família se confundem, porque os elementos dessa equação ainda têm feição arcaica. O Estado, em Ésquilo, é uma federação de famílias da mesma raça, ligadas pelo culto dos mesmos deuses. São conceitos primitivos, de aristocracia homérica, governando a *Polis*, a Cidade. Mas essa Cidade de Atenas está-se democratizando, e com o advento de novas classes sociais modificam-se os conceitos de culto e de direito. A época homérica, "iluminada pelo sol, sobre o mar Jônio", parece agora um passado noturno, desumano. O homem de Píndaro está no palco, consciente do seu valor e desafiando a força inimiga de "Ate" pérfida e demoníaca, do Destino que o seu valor humano, apoiado pelos deuses olímpicos, tem de vencer. Na época de Ésquilo, as leis primitivas da família, do clã, chocam-se com a consciência humana; daí a força trágica de *Os Sete contra Tebas*, talvez a peça mais trágica

---

24 Aischylos (lat. Aeschylus), 525-456 a. C.
De cerca de 90 peças que a tradição lhe atribui, existem 7, entre elas a única trilogia completa que se salvou: *Hiketides, Prometeu Agrilhoado* (representado em 478), *Os Persas* (representada em 472), *Os sete contra Tebas* (representada 467), e a trilogia *Oréstia*, compondo-se de *Agamemnon*, *Choephoras* e *Eumênidas* (representada em 458). Entre as peças perdidas, mencionam-se: *Myrmidones, Nereidas, Memnon, Ifigênia, Psychagogoi, Penélope, Alkmene, Heraclides, Niobe, Atalanta, Ixion*, etc. E. Breccia descobriu em 1932 num papiro de Oxyrynchos 21 versos dum lamento de Niobe, e fragmentos da peça de sátiros *Os Pescadores*, que pertenceu, talvez, à trilogia *Danae*. Edições críticas de W. Paley, 1846, e G. Hermann, 1859. Edições modernas por U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin, 1914, e por G. Murray, Oxford, 1937.
W. Kranz: "Gott und Mensch in drama Aeschylos". (In: *Sokrates*, 1920.)
H. W. Smyth: *Aeschylean Tragedy.* Berkeley, 1924.
M. Croiset: *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre.* Paris, 1928.
G. Murray: *Aeschylus, the Creator of Tragedy.* Oxford, 1940.
G. Thomson: *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama.* 2.ª ed. London, 1947.
F. R. Earp: *The Style of Aeschylus.* Cambridge, 1948.
E. J. Owen: *The Harmony of Aeschylus.* Toronto, 1952.

do teatro grego: Etéocles e Polinice acreditavam-se envolvidos na luta das tribos, não sabendo que serviam de instrumentos à guerra santa contra a lei antiquada e bárbara da raça. O teatro de Ésquilo trata, desse modo, de destinos coletivos, não de indivíduos. Por isso, é capaz de representar os grandes conflitos na Cidade e decidi-los por reinterpretações do mito. Porque o mito continua como símbolo supremo da ligação entre o mundo divino e o mundo humano. Nada se modifica no mundo humano sem modificação correspondente no mundo divino; o Estado precisa da sanção religiosa dos seus atos, e é o teatro que lhe permite o uso dinâmico dos mitos para sancionar a nova ordem social. A *Orestia* é simultaneamente tragédia familiar, política e religiosa: na família de Agamêmnon e Clitemnestra, a lei bárbara da vingança leva ao assassínio e à loucura; mas no julgamento de Orestes pelo Areópago, o tribunal do Estado, vencem os novos deuses da Cidade sobre as divindades noturnas. As "fúrias" se transformam em "eumênides", e esse eufemismo religioso é a sanção religiosa do novo direito. A *Oréstia* é a maior tragédia política de todos os tempos. Mas não é só isso.

No mundo de Ésquilo, a vida humana e o mito estão numa ligação íntima; os deuses participam, até pessoalmente, dos atos políticos e forenses. Mas a religião de Ésquilo, baseada em tradições meio políticas, meio literárias, apresenta-se sem dogma; a religião grega nunca conheceu dogmas. Daí o vago da sua "filosofia". Fica obscura a relação entre a atuação demoníaca do Destino, por um lado, e por outro a ordem cósmica do mundo, garantindo a vitória do justo sobre o bárbaro, como na vitória de Atenas sobre o Oriente, em *Os Persas*. Tampouco se esclarece até que ponto a revolta do homem contra o Destino é orgulho diabólico, *hybris*, que merece o sofrimento trágico, ou se é consciência da substância divina do homem pindárico, companheiro dos deuses na luta contra o destino hostil. A filosofia religiosa de Ésquilo é vaga, oscilando entre terror cósmico e consciência ética. Por isso também – eis o problema mais difícil da interpretação esquiliana – não se conseguiu até hoje esclarecer a atitude de Ésquilo com respeito ao supremo dos seus deuses: Zeus é, em Ésquilo, às vezes um tirano, outras vezes uma antecipação do Deus da Justiça e da Graça.

Essa ambigüidade contribui, talvez, para a força poética de Ésquilo, que é, por isso, força lírica. A linguagem de Ésquilo exprime com poder igual os horrores do abismo noturno do caos e a ordem severa das

colunas dóricas. Não falam indivíduos pela boca dos seus personagens, e sim céus e infernos, raças e eras. É como se falassem montanhas e continentes. As propostas comparações com Marlowe ou Hugo não acertam; nem sequer Dante possui esta força de falar como porta-voz do gênero humano inteiro. É uma linguagem inconfundível, pessoal, que nenhum outro poeta grego soube imitar. Ésquilo fala por todos; mas é indivíduo, o primeiro grande indivíduo da literatura universal. Por isso, soube dar os acentos de simpatia mais pessoais ao revoltado *Prometeu Agrilhoado*; por força de sua religião, Ésquilo devia condenar o rebelde contra a ordem divina, mas por força da sua poesia sentiu e compreendeu a dor do vencido, transformando-o em símbolo eterno da condição humana.

A cronologia dos grandes trágicos gregos é um tanto confusa. Desde a Antiguidade foram sempre estudados numa ordem que sugere fatalmente a idéia de três gerações: Sófocles, sucessor de Ésquilo, e Eurípides, por sua vez, sucessor de Sófocles. Mas Ésquilo (525-456), Sófocles (496-406) e Eurípides (480-406) são quase contemporâneos. Quando Aristófanes, contemporâneo dos dois últimos, se revolta contra as novas idéias dramáticas e filosóficas de Eurípides, não é a dramaturgia de Sófocles que ele recomenda como remédio, e sim a de Ésquilo. Para todos três – Sófocles, Aristófanes e Eurípides –, Ésquilo não é um poeta arcaico, e sim o poeta da geração precedente. Realmente, Eurípides tem pouco em comum com Sófocles; e está mais perto de Ésquilo do que o reacionário Aristófanes pensava. É preciso derrubar a ordem que a rotina pretende impor.

Eurípides[25] não pertence ao "partido" religioso-político de Ésquilo; Aristófanes viu isso bem. Na tragédia esquiliana, os heróis represen-

---

25 Eurípides, 480-406 a. C.
Das suas 80 ou 90 peças, existem 17: *Hiketidas, Alcestis* (438), *Andromaque* (431), *Medea* (431), *Hyppolytus* (428?), *Troades* (415), *Phoenissae* (413?), *Electra* (413?), *Helena* (412), *Hécuba, Íon, Orestes* (408), *Heraclides, Ifigênia em Aulis* (406?), *Ifigênia em Tauris, Becchae* (405), e a peça de sátiros *O ciclope*. Entre as peças perdidas, havia *Oedipus, Antigone, Andrômeda, Erechtheus, Melanippe, Philoctetes, Phaeton, Antiope,* etc. Da *Antiope* Petrie encontrou um fragmento num papiro de Fayum, em 1891. Também em papiros egípcios, foram encontrados fragmentos de *Hypsipile*.
Primeira edição crítica de 4 peças, por Richard Porson, 1797/1801. Edição moderna por G. Murray, 3 vols., Oxford, 1901/1913.

tam coletividades; na tragédia euripidiana, são indivíduos. Já não se trata do restabelecimento de ordens antigas, ou do estabelecimento de novas ordens, mas da oposição sistemática do indivíduo contra as ordens estabelecidas. Por isso, Aristófanes considerava Eurípides como espírito subversivo, como corruptor do teatro grego e o fim da tragédia ateniense. Entre os modernos, só a partir do romantismo se popularizou essa opinião; o "senso histórico" exigiu a "evolução do gênero" e encontrou em Eurípides o culpado do fim. Os séculos precedentes não pensavam assim. Ésquilo nunca foi uma força viva na evolução do teatro moderno, e Sófocles inspirou imitações quase sempre infelizes. Mas sem Eurípides o teatro moderno não seria o que é; Racine e Goethe são discípulos de Eurípides, que, através do seu discípulo romano, Sêneca, influenciou também profundamente o teatro de Shakespeare e o teatro de Calderón. Os próprios gregos não se conformaram com o ódio de Aristófanes; Aristóteles chama a Eurípides *tragikotatos*, "o poeta mais trágico de todos", superlativo que nos parece caber a Ésquilo. Na verdade, Eurípides é o Ésquilo duma época incerta, de transição, como a nossa. Eurípides quase se nos afigura nosso contemporâneo.

A base da tragédia euripidiana, como a da esquiliana, é a família. Mas há uma diferença essencial. Em Ésquilo, as relações familiares constituem a lei bárbara do passado, substituída pela ordem social duma nova religião, a religião da Cidade. Em Eurípides, o Estado é uma força exterior, alheia; o indivíduo encontra-se exposto às complicações da vida familiar, das paixões e desgraças particulares. Eurípides foi considerado como úl-

---

E. Nestlé: *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklaerung.* Stuttgart, 1901.
A. W. Verrall: *Essays on Four Plays of Euripedes.* Cambridge, 1905.
H. Steiger: *Euripides*. Leipzig, 1912.
P. Masqueray: *Euripide et ses idées*. Paris, 1908.
G. Murray: *Euripides and His Age.* 2ª ed. Oxford, 1922.
W. N. Bates: *Euripides, A Student of Human Nature.* Philadelphia, 1930.
G. Grube: *The Drama of Euripides.* London, 1941.
A Rivier: *Essai sur le tragique d'Euripide.* Lausanne, 1944.
F. Martinazzoli: *Euripide*. Roma, 1946.
Ch. Nellacott: *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning.* Cambridge, 1975.

timo membro duma série de três gerações de dramaturgos, e parecia separado de Ésquilo por um mundo de transformações sociais e espirituais; Ésquilo parecia ser representante do conservantismo religioso, e Eurípides, representante do individualismo filosófico. É este o ponto de vista de Aristófanes, e isso vem provar que Atenas se estava democratizando com rapidez vertiginosa. Mas Ésquilo e Eurípides são quase contemporâneos. Só o ponto de vista de cada um deles é diferente: Ésquilo é coletivista; Eurípides, individualista. Mas o tema dos dois dramaturgos é o mesmo: a família. Ésquilo e Eurípides são, ambos, inimigos da família: Ésquilo, porque ela se opõe ao Estado; Eurípides, porque ela violenta a liberdade do indivíduo. Por isso, Ésquilo, na *Oréstia*, transforma o coro das Fúrias em coro de Eumênides; Eurípides já não está interessado no coro, porque encontra em cada lar um indivíduo revoltado e identifica-se com ele, assim como Ésquilo se identificara com as coletividades revoltadas contra o Destino. Pela atitude, Eurípides está mais perto de Ésquilo que de Sófocles, dramaturgo do "partido" dos moderados.

Eurípides sente com os seus indivíduos trágicos. O Destino não lhe parece inimigo demoníaco nem ordem do mundo, e sim necessidade inelutável; Eurípides é fatalista. A dor do homem vencido não significa, para ele, conseqüência da condição humana, e sim sofrimento que não merecemos; Eurípides é sentimental. O mito, porém, não é fatalista nem sentimental; para construir as suas "fábulas" dramáticas, tem de modificar o mito, introduzindo os motivos da psicologia humana. Os séculos, acompanhando as acusações de Aristófanes, interpretaram essas modificações euripidianas do mito como sintomas de impiedade. Eurípides já foi, muitas vezes, considerado como dramaturgo crítico, espécie de Ibsen grego. Contudo, Eurípides, modificando o mito, exerceu apenas um direito e dever dos trágicos gregos. E se a intolerância religiosa, pela qual a democracia ateniense se distinguia, pretendeu privá-lo desse direito, Eurípides pôde então responder: não fui eu quem derrubou os valores tradicionais, e sim o vosso Estado. A moral tradicional já estava ameaçada pela democracia totalitária. Eurípides não foi porta-voz da nova democracia como Aristófanes acreditava; Eurípides representa o indivíduo trágico, perdido numa época de coletivismo, diferente do coletivismo antigo, e talvez mais duro. Eurípides é pessimista, *tragikotatos*; é o Ésquilo dos modernos.

Comparou-se Eurípides a Ibsen e Shaw. O que é comum a ele e a esses dramaturgos modernos é a resistência individualista contra os preconceitos da massa e a justificação dessa resistência pela análise dos motivos psicológicos e sociais que substituem as normas éticas, já obsoletas. Na tragédia de Eurípides aparecem personagens que a tragédia anterior não conhecera: o mendigo que se queixa da sua condição social, e sobretudo a mulher, envolvida em conflitos sexuais. As personagens femininas são as maiores criações de Eurípides: Fedra, Ifigênia, Electra, Alceste; Medéia é a primeira grande personagem de mãe no palco; *Hipólito* é a primeira tragédia de amor na literatura universal.

Na exposição dos conflitos psicológicos entre a vontade sentimental do indivíduo e as leis fatais da convivência social e familiar, Eurípides usa a retórica, como o seu grande predecessor; mas em Ésquilo falam montanhas, em Eurípides, almas. Almas que pretendem justificar as suas paixões, inspirar compaixão e terror; a definição dos efeitos da tragédia por Aristóteles é deduzida das peças de Eurípides – por isso, Aristóteles lhe chamou "o poeta mais trágico". Concordamos com essa maneira de ver. Eurípides comove. É poeta lírico como aqueles poetas líricos gregos cujas obras se perderam – o seu individualismo suspeito reside na sua poesia. Sabe manifestar o seu *pathos* trágico como uma força lírica que o aproxima mais de Petrarca do que de Ibsen. Eurípides é o primeiro poeta que exprime a alma do homem, sozinho no mundo, fora de todas as ligações religiosas, familiares e políticas, sozinho com a sua razão crítica e o seu sentimento pessimista, com a sua paixão e o seu desespero. É "o mais trágico dos poetas".

Um individualista como Eurípides encontraria fatalmente oposições em todas as épocas. Mas nenhuma época lhe teria respondido como a Atenas do seu tempo – pela comédia de Aristófanes.

Píndaro é estranho. Aristófanes[26] é mais estranho ainda, a ponto de não encontrar nenhum eco em nossas literaturas. Não há termo de

---

26 Aristophanes, c. 446-385 a.C.
Subsistem 11 comédias: *Acharnoi* (425), *Os cavaleiros* (424), *As nuvens* (423), *As vespas* (422), *A paz* (421), *Os pássaros* (414), *Lysistrata* (411), *As Thesmophoriazusas* (411), *As rãs* (404), *As Ekklesiazusas* (392), *Plutos* (388). Edições modernas por F.

comparação. Até em época de liberdade completa de imprensa e do teatro, não se conheceu entre nós a alta comédia política; o que prova que não é a opressão a responsável pela ausência de comédia aristofânica nas literaturas modernas. Por outro lado, a política é o tema de Aristófanes, mas não a essência da sua arte.

Todas as comédias de Aristófanes têm assunto político. Nos *Acharnes*, Dikaiopolis, adversário da política guerreira, faz a sua paz em separado com o inimigo para celebrar as festas de Dioniso. Em *Os Cavaleiros*, o demagogo Cleon oprime o Demos, personificação do povo maltratado. Em *A Paz*, Eirene, a personificação da paz, é entronizada como hetera alegre, e os oradores belicosos e os fornecedores de armamentos são expulsos. Em Atenas, o partido conservador era pacifista; temeu a agitação social. E Aristófanes zombou, em *Os Pássaros*, dos projetos utopistas dos demagogos: Euelpides e Peithetairos fazem uma viagem maravilhosa para Nephelococcygia, "a cidade nas nuvens". De todos os assuntos, Aristófanes vê só o lado político: Eurípides aparecendo, em *As Rãs*, pessoalmente, no palco, é o corruptor daquela venerável instituição política que era o teatro, e Sócrates, em *As Nuvens*, é o corruptor de outra instituição do Estado totalitário ateniense, da educação.

Aristófanes é conservador: o seu ideal é a identificação de Estado e Religião, como em Ésquilo; de corpo e espírito, como em Píndaro. Odeia o espiritualista Sócrates e o individualista Eurípides. Se eles vencessem, a tirania da Cidade, nas mãos desses homens desequilibrados, seria pior ainda. O homem decente, o conservador que gosta das letras, da boa vida e da ordem tradicional, já não sabe como salvar-se; porque a "cidade nas nuvens", sonho dos demagogos, não existe. Aristófanes sente-se exilado na

---

W. Hall e W. M. Geldart, 2 vols., Oxford, 1917; e por V. Coulon, 5 vols., Paris, 1923/1930.

E. Deschanel: *Études sur Aristophane.* 3.ª ed. Paris, 1892.

M. Croiset: *Aristophanes.* New York, 1923.

G. Murray: *Aristophanes. A Study.* Oxford, 1933.

V. Ehrenberg: *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy.* Oxford, 1943.

K. Lever: *The Art of Greek Comedy.* London, 1956.

sua pátria; o espírito expulso torna-se *esprit*, malícia, Tersites em luta contra os usurpadores. Contudo, Aristófanes tem menos motivos de queixa do que parece: na sua Atenas, democracia totalitária, mas democracia, goza, pelo menos, de uma absoluta "liberdade de imprensa". Pode dizer tudo. E na pequena cidade onde todos se conhecem pessoalmente, Aristófanes aproveita-se dessa liberdade para atacar diretamente os adversários: citalhes, nas peças, os nomes, desvendando-lhes os escândalos da atuação política e da vida particular, com espírito insolentíssimo e crueldade incrível. É a sátira mais pessoal, mais direta que existe.

Aristófanes não é profundo. Não tem ideologia bem definida. O seu conservantismo é um tanto sentimental, elogiando os "bons velhos tempos" e denunciando o "modernismo" perigoso dos "intelectuais" e dos "socialistas". No fundo, não ataca nem Sócrates nem o dramaturgo Eurípides, mas personificações, abstraídas de todos os sofistas e poetastros, dando-lhes nomes célebres ou notórios. Os verdadeiros adversários de Aristófanes não são nem "intelectuais" nem "socialistas"; são sujeitos poderosos, mas que não valem nada. São malandros, que usurpam nome e ideologia dos partidos. Contra eles, Aristófanes não defende uma ideologia, e sim o sentimento moral, ofendido, de um burguês decente, embora de expressão indecentíssima. Pois também nunca se ouviu poeta tão francamente obsceno, chamando todas as coisas pelos nomes certos.

Aristófanes tem um ideal ético. Isso lhe dá o direito de referir-se ao mito. A tragédia já desistiu do seu direito de reinterpretar o mito, de modo que a relação entre o mito e a vida, base do Estado ateniense, começa a desaparecer. Então, a comédia assume a função abandonada. A comédia de Aristófanes é, do mesmo modo que a tragédia de Ésquilo, teatro religioso. É arte dionisíaca: daí os costumes fálicos, as máscaras de animais. Apenas, Aristófanes usa sua "liberdade de imprensa" até contra os deuses, escarnecendo implacavelmente as pobres divindades que não sabem defender a ordem dos "bons velhos tempos" contra demagogos e dramaturgos. Os deuses de Aristóteles são politiqueiros, demagogos e prostitutas, assim como os seus representantes na Terra. Pura farsa cósmica. Nunca mais o mundo viu uma coisa dessas.

A comédia aristofânica, com o seu Olimpo de opereta, é farsa: farsa política, complemento indispensável da tragédia. O cosmo inteiro,

homens e deuses, está sujeito ao *pathos* trágico; e igualmente ao riso cômico, do qual não existe nas línguas modernas nem um termo definidor. O próprio Aristófanes não define; exprime. É, à sua maneira, poeta tão grande como Ésquilo, dominando todas as modulações, desde a música celeste até a graça obscena. O seu lirismo já foi comparado ao de Shelley. Mas o poeta inglês não conheceu esse riso universal divino. Nunca mais o mundo ouviu coisa semelhante.

Aristófanes já é, no seu tempo, reacionário condenado; apesar das suas gargalhadas enormes, a tragédia esquiliana não voltou. Os que não se conformaram com Eurípides tiveram de contentar-se com um compromisso quase tímido, com um meio-termo entre tragédia religiosa e drama individualista, com a elegia do indivíduo que aceita o inevitável. O elegíaco era, desta vez, um grande poeta: Sófocles.

Sófocles[27] representa a tentativa de mediar entre os extremos; e quando a mediação se revelou impossível, o grande poeta trágico cantou uma elegia suave e dolorosa, irresistível, que pareceu à posteridade síntese perfeita. Por isso, Sófocles foi sempre o poeta preferido dos partidários do equilíbrio puramente estético: dos classicistas.

---

27 Sophokles, 496-406 a. C.
Das mais ou menos 120 peças que a tradição antiga menciona, existem 7: *Ajax furens, Antigone* (representada em 442), *Oedipux Rex* (429), *As Traquinianas, Electra* (413?), *Philoctetes* (409), *Oedipus em Colonos* (representada só em 401). Perderam-se: *Ifigênia em Aulis, Laocoon, Nausicaa Niobe, Danae, Bellerophon, Daidalos, Phaedra,* etc.
Edição por A. C. Pearson, Oxford, 1923.
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Die dramatische Technik des Sophokles.* Berlin, 1917.
T. T. Sheppard: *Aeschylus and Sophocles.* New York, 1927.
H. Weinstock: *Sophocles.* Leipzig, 1931.
E. Turolla: *La poesia di Sofocle*. Bari, 1933.
K. Reinhardt: *Sophokles*. Frankfurt, 1933.
G. Perrota: *Sofocle*. Bari, 1935.
C. M. Bowra: *Sopoclean Tragedy.* Oxford, 1945.
F. R. Earp: *The Style of Sophocles.* Cambridge, 1945.
A. I. A. Waldock*: Sophocles Dramatist.* Cambridge, 1951.

É grandíssimo artista. Artista da palavra, dono de extraordinário lirismo musical, sobretudo nos coros. Mas foi também artista da cena, sábio calculador dos efeitos, mestre incomparável da arquitetura dramática, da exposição analítica do enredo. Entre o *pathos* coletivista de Ésquilo e o *pathos* individualista de Eurípides, a tragédia semipolítica, semi-sentimental de *Édipo* revela força superior de emoção; conflito coletivo e conflito individual estão ligados de maneira tão íntima que o efeito se torna independente de todas as circunstâncias exteriores, efeito permanente. O espectador moderno reconhece-se nos personagens de Sófocles, primeiro grande mestre da dramaturgia de caracteres. O fim, porém, é sempre a emoção lírica: a arquitetura dramática serve para arrancar aos personagens o lamento elegíaco. A elegia é a arma estética do homem contra o Destino; inteiramente só, sucumbe Ájax, o apaixonado, incapaz de cantar a elegia, e quando o homem martirizado pelo Destino emudece, então há ainda o coro para restabelecer o equilíbrio lírico do mundo; são os coros do *Édipo em Colonos* que completam a tragédia do *Édipo*.

"Lirismo" é o verdadeiro nome da ordem divina e humana no mundo de Sófocles; sintomas dum equilíbrio precário, porque puramente estético. Na *Antigone*, não existe mediação dramática possível entre a lei cruel e inelutável que impõe a Creon, tirano contra a vontade, a perseguição do inimigo para além da morte, e, por outro lado, o sentimento íntimo, quase cristão, da Antígone: "Não nasci para odiar com os outros, mas para amar com os outros." Não existe mediação dramática entre Ésquilo e Eurípides. Mas existe, entre eles, a eurritmia poética, a medida lírica.

Sófocles estava inconsciente da natureza precária da sua solução. Não se afasta da realidade, não mente. A dor trágica, no *Philoctetes*, revela-se como instrumento da vontade divina, como instituição deste mundo, e ao homem só resta a elegia: "Nunca ter nascido seria o melhor; mas se vives, melhor é voltares, quanto antes, para o lugar de onde vieste." Contudo, o pessimismo de Sófocles – um crítico moderno fala de "visão pavorosa da vida" – não é absoluto; porque pelo sofrimento, e só pelo sofrimento, conseguimos a plena consciência da nossa situação no cosmo. Sem o conflito trágico com a lei do Estado, Antígone seria só uma criatura sentimental; o conflito lhe revela a força do seu imperativo de consciência que lhe impôs a resistência – e assim Antígone se tornou o símbolo permanente de todas

as Resistências. De igual modo se torna Édipo o símbolo permanente dos erros trágicos da humanidade: através das complicações dum enredo quase diabólico, os erros se dissipam e Édipo se transforma de homem infeliz em homem trágico, aceitando o que a vida lhe impôs. No fim das tragédias sofoclianas, os personagens são mais dignos do que eram antes. Eis a solução euripidiana que Sófocles achou para o conflito esquiliano: ordem divina e ordem terrestre, cujo conflito torna tão dolorosa a vida, reconciliam-se na dignidade humana. Em Sófocles, tudo é harmonia, sem que fosse esquecido uma só vez o fundo escuro da nossa existência. Sófocles é humanista. Mas não é um humanismo satisfeito e suficiente, porque o humanismo grego nunca se esquece da precariedade do mundo, pela possível ira dos deuses, nem da tristeza deste mundo que nos impõe o silêncio piedoso no fim da tragédia.

O humanismo de Sófocles prestou-se para ser erigido em resultado definitivo, dogma estético, modelo. O humanismo antigo, porém, assim como a religião grega, não conheceu dogmas. O dogma teórico estava excluído pelo caráter pragmatista da civilização antiga, na qual era considerado peso morto, ou antes inexistente, o que não tinha efeitos vitais. O "humanismo" da literatura grega não significa guarda de tradições culturais e sim a capacidade de intervir na vida; é comparável ao "lugar na vida" pelo qual os folcloristas modernos classificam o conto de fadas, a lenda, a parábola e outros gêneros semelhantes da literatura oral. O "lugar na vida" da epopéia homérica encontra-se na interpretação da vida; o "lugar na vida" da poesia grega encontra-se na disciplina musical das emoções; o "lugar na vida" do teatro grego encontra-se na reinterpretação do mito; o "lugar na vida" da historiografia grega encontra-se, assim como o da filosofia, em interesses políticos, e está determinado pela retórica.

O gosto dos gregos pela retórica é, para nós outros, um fenômeno algo estranho: não se cansaram de ouvir discursos, inúmeros e intermináveis, na assembléia e perante o tribunal; de discursos metrificados encheram as tragédias, e até nas obras de historiografia inseriram discursos inventados; a retórica era considerada discípula principal da educação superior, e enfim foi identificada com a própria cultura. Evidentemente, não pode ser confundida com a retórica moderna, sempre subjetiva, instrumento de efeitos estilísticos ou tentativa de "mettre en scène" a pessoa

do orador. A retórica grega visava a um fim objetivo, comum a todas as atividades espirituais: a vontade de garantir à obra um "lugar na vida".

O "lugar na vida" da obra historiográfica de Heródoto[28] é a explicação das guerras contra os persas. Heródoto era natural da Iônia, duma região de civilização muito antiga, sujeita porém, havia muito, à dominação persa. Como fora possível, às minúsculas cidades gregas, vencer esse colosso oriental? Heródoto sentiu certo orgulho patriótico pela vitória dos co-nacionais de além-mar, embora os seus próprios patrícios, decadentes desde muito, ficassem na servidão política dos persas. No Oriente, para além de fronteiras intransponíveis, devia haver coisas misteriosas, explicando a um tempo as riquezas excessivas do Império Oriental e a sua fraqueza inesperada. Propondo-se explorar, antes de narrar os acontecimentos bélicos, o mundo desconhecido fora das cidades gregas, Heródoto realizou obra de patriota consciente e de repórter corajoso, ao mesmo tempo. Narrando as guerras persas, Heródoto criou uma porção de recordações inesquecíveis e lugares-comuns escolares: Leônidas e as Termópilas, Salamina, Maratona. Revela-se, aí, o retor. Mas Heródoto criou também uma tradição indestrutível quanto ao Oriente: a sabedoria misteriosa dos sacerdotes egípcios, a luxúria dos reis da Assíria, os palácios, labirintos, haréns, oráculos, grandes crimes e grandes profecias – aqui a retórica é substituída pela reportagem, no mais alto sentido da palavra; e não é esta a única tradição literária que iniciou. Na obra de Heródoto encontram-se insertos numerosos contos, lendas, narrações folclóricas, em que revela a arte consumada dum grande novelista; narra sem comentários morais nem explicações psicológicas os acontecimentos fabulosos, que parece aceitar como verdade histórica. E por que não? A providência que protegeu os gregos contra os persas, age por meios às ve-

---

28 Herodotos, c. 484-425 a. C.
Edição crítica por D. Godley, 4 vols., Cambridge (Mass.), 1921/1924.
W. Aly: *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot.* Goettingen, 1921.
T. R. Glover: *Herodotus*. Berkeley (Calif.), 1924.
F. Fock: *Herodotus*. Berkeley (Calif.), 1927.
V. L. Myers: *Herodotus, Father of History*. Oxford, 1953.
H. R. Immervahr: *Form and Thought in Herodotus.* Cleveland, 1966.

zes estranhos; o céptico religioso, que é Heródoto, zombando um pouco dos sacerdotes orientais com as suas atitudes teatrais e, no entanto, receando-lhes a terrível sabedoria mágica, esse céptico acha tudo possível. E muito do que antigamente se considerava invenção ou credulidade do repórter grego, como a história de povos de pigmeus na África, confirmou-se depois como fato etnográfico. Heródoto não é descrente; mas a sua religião já é um pouco moralizante – um Sófocles sem lirismo – e a sua moral já um pouco relativista: há tantos povos no mundo, com costumes tão diferentes – e no entanto a fé mais ardente e a civilização mais rica não os protegerão contra a decadência política; a decadência também abateu os patrícios jônicos do historiador, colocando-os apenas na situação de observadores abastados, cultos, curiosos e passivos, dos quais Heródoto era o primeiro representante literário, e o mais ingênuo, o mais inteligente, e muito bonachão.

E a hora dos gregos da Grécia chegou também: a guerra do Peloponeso. O caráter pragmatístico da historiografia grega revela-se no fato de que nunca um grego pensou em escrever a história de épocas ou povos sem relação direta com a sua própria época e a sua própria cidade. Tucídides[29] escreveu uma monografia histórica sobre o seu próprio tempo: sobre a guerra peloponésia que arruinou Atenas. A documentação solidíssima do seu relato e o estilo seco e quase militar ou burocrático não conseguem inspirar dúvidas sobre o fato que já a retórica consumada dos discursos insertos fazia entrever: Tucídides é um grande artista,

---

29 Thukydides, c. 460-396 a. C.
Edição crítica por C. F. Smith, 4 vols., Cambridge (Mass.), 1919/1923.
G. B. Grundy: *Thucydides and the History of His Age.* London, 1911.
E. Meyer: *Thukydides und die Entstehung der wissenschaftlichen Geschichtschreibung.* Berlin, 1913.
E. Schwartz: *Das Geschichtswerk des Thukydides.* Bonn, 1919.
G. F. Abbott: *Thucydides. A Study in Historical Reality*. London, 1925.
W. Schadewaldt: *Die Geschichtschreibung des Thukydides.* Berlin, 1929.
A. Momigliano: "La composizione della storia di Tucidide". (In*: Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino,* LXVII, 1933.)
J. Romilly: *Thucydide et l'impérialisme athénien.* Paris, 1951.
J. Romilly: *Histore et Raison chez Thucydide*. Paris, 1956.

e a sua história tem a feição de uma tragédia. Poder, riqueza e glória da Atenas de Péricles estão no pórtico da obra. O ponto culminante é a oração fúnebre dos cidadãos atenienses mortos pela pátria, na qual Péricles celebra a Cidade como "escola da Grécia" e afirma: "Terra e mar não podem limitar a nossa coragem: em toda parte erigimos a nós mesmos monumentos do bem e do mal. E por esta Cidade morreram esses heróis, conscientes do dever de não a deixar perecer." Mas Atenas perecerá. O discurso de Péricles é a peripécia, seguida imediatamente pela grande peste, começo da catástrofe, das dissensões internas, dos crimes políticos e particulares, da confusão de todos os valores morais, descrita com palavras diretas, e contudo impassíveis, no famoso capítulo 82 do livro III, que se lê como uma diagnose do nosso tempo. Tucídides não moraliza; e já não conhece intervenção do mito. A sua tragédia historiográfica de Atenas é a primeira tragédia moderna cuja ação se rege por motivos puramente humanos, e dos quais o mais poderoso é a ambição do poder: em Atenas, em Esparta, e em toda parte. Tucídides é o Maquiavel do mundo antigo: só a política prática importa a esse político militante – mas é um Maquiavel às avessas. O imperialismo foi o grande mal que destruiu os "monumentos do bem", de Atenas: e Tucídides, político vencido, não pretende indicar remédios que seriam ineficientes ou então contaminados pelo espírito da violência e da guerra civil. O Péricles de Tucídides não é um ideal proposto à prática política, e é, no entanto, mais do que uma lembrança idealizada de tempos mais felizes. É um fato, testemunha da grandeza tão bem fundada e, apesar disso, derrotada, de Atenas. Tucídides é um estóico *avant la lettre*; o reino da política ideal renovar-se-á, talvez em outra nação, em outra época que ele não verá. Talvez na Utopia.

A construção dessa utopia – que é, entre os gregos, um programa imediato – foi a maior preocupação da filosofia grega. Com os sofistas e Sócrates, a filosofia torna-se "retórica", isto é, analisa a composição dos fatos morais, cujo fim último é a moralização das almas; "salvação" que parece religiosa e que se enquadra na renovação do mito. O mito – Platão é o maior criador de mitos na literatura universal – é o fundamento da Cidade grega.

Os diálogos de Platão[30] constituem um mundo completo como nenhum outro poeta – além de Dante – criou. No fundamento da construção quase cósmica encontram-se os diálogos polêmicos com os sofistas, as discussões meio literárias, meio comediográficas, do tipo do *Protágoras* e *Górgias*; no *Mênon* estabelece-se o programa da Academia socrática que conservará nome e memória do mestre. Platão não tem, contudo, o intuito de escrever uma biografia documentada do seu mestre: Sócrates é, para ele, um símbolo, e simbólico é o fim da sua vida, o suicídio sereno após o discurso sobre a imortalidade da alma, no *Fédon*. Daí em diante, o Sócrates dos diálogos platônicos torna-se centro de uma companhia fantástica de seres superiores, cuja reunião máxima, cheia de alegria sublime, é o *Simpósio*, o banquete de Sócrates com o poeta trágico Ágaton, o comediógrafo Aristófanes, o pederasta Pausânias, o médico Eryximachos, o aluno de filosofia Fedro e a sacerdotisa Diótima; é uma noite de ebriedade patética; e durante a discussão desenfreada surge o mito de Eros, explicação da atração física e espiritual entre as criaturas humanas. Ao amanhecer, entra Alcibíades, e com ele a realidade de Atenas, associando-se ao banquete filosófico. Quer dizer, o Eros que está nas regiões "baixas" do corpo e igualmente no céu da especulação filosófica, o Eros também seria a nova força de ligação entre os cidadãos, o novo mito da Cidade. Desde então, Platão abandona os abismos do seu inferno de sofistas e as prisões do purgatório das almas, em que Sócrates sofreu, para subir ao paraíso da sua mitologia. No *Timeu* conta,

---

30 Platon, 427-347 a. C.

A ordem cronológica dos diálogos, estabelecida por Wilamowitz-Moellendorff, é a seguinte: *Íon, Hippias, Protágoras, Apologia, Criton, Laches, Lysis, Charmides, Euthyphron, Thrasymachos, Gorgias, Menexenos, Menon, Kratylos, Euthydemos, Phaidon, Symposion, Respublica, Phaidros, Parmênides, Theaitetos, Sophistes, Politikos, Kritias, Timaios, Philebos, Leges.*

Edição moderna por I. Burnet, 2ª ed., 7 vols., Oxford, 1941.

U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Platon*. 2 vols. Berlin, 1919.

A. E. Taylor: *Plato; the Man and His Work.* New York, 1927.

P. Friedlaender: *Platon*. 2 vols. Berlin, 1928.

A. Diès: *Platon*. Paris, 1930.

G. Lowes Dickinson: *Plato and His Dialogues.* London, 1947.

R. Wildholz: *Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk.* Bern, 1953.

como advertência, o mito historiográfico do continente de Atlântida que se perdeu como se está perdendo a Grécia. Na *República*, o mundo inferior é simbolizado como aquela caverna mítica, na qual os homens, prisioneiros dos sentidos, só vêem as sombras das idéias verdadeiras, refletidas pela luz da "anamnese"; e Platão opõe, na mesma obra, à educação irreligiosa dos sofistas o mito da educação totalitária da mocidade grega, a fim de que ela integre o Estado utópico, em que a Verdade, a Beleza e a Justiça acham realização. O malogro de Platão na tentativa de realizar a Utopia na Sicília já não teve importância: o realismo grego incluiu também, no seu cosmos, as criações do espírito, e estas em primeira linha. Neste sentido, o mito platônico já era uma realidade, mais real até do que a vida política, que, desligada do seu mito tradicional, já não tinha realidade completa e ia agonizando.

Os mitos platônicos são criações poéticas em cuja realidade o seu autor acreditava; correspondem àquelas invenções na *Divina Comédia* que não têm base no dogma ou nos axiomas da filosofia tomista, e que, no entanto, representam a realidade florentina que Dante encontrou no seu outro mundo. Tampouco os mitos platônicos são axiomas filosóficos; por isso, Platão os expôs em diálogos de índole literária, dramática, com a pretensão de criar uma Cidade e talvez uma religião, mas sem a pretensão de defender um sistema filosófico. Nunca, na Antiguidade, os diálogos de Platão foram citados como obras de filosofia racional. O grande criador de fórmulas filosóficas entre os gregos foi Aristóteles, do qual não pode tratar a história da literatura, porque – ao que parece – todas as suas obras literariamente elaboradas se perderam, ficando-nos apenas cadernos de notas e aulas[31]. Os mitos de Platão são antes metáforas poéticas, às quais a posteridade atribuiu correspondência com realidades superiores. A atividade de Aristóteles parece principalmente um esforço de corrigir, segundo as experiências empíricas e conclusões lógicas, os "erros" de Platão: o equívoco do "platonismo". Mas aqueles "erros" revelaram-se indestrutíveis: toda a história espiritual da humanidade, de Sócrates em diante, é uma psicomaquia entre os seus dois sucessores. No

31 W. Jaeger: *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*. Berlin, 1923.

campo da filosofia racional, a vitória coube, as mais das vezes, a Aristóteles. Mas a influência indireta de Platão, através da especulação cristã e de toda a literatura idealista, foi maior. O filósofo Platão agiu, na história, indiretamente; a ação direta era impedida pela forma da sua obra. Pois Platão é poeta.

A origem da poesia platônica talvez fosse casual; a dramaturgia do diálogo seria – como o estilo coloquial de Platão revela – a transformação artística das conversas filosóficas que Sócrates inventara para refutar os sofistas e expor, de maneira dialética, os seus próprios conceitos. Essa origem será motivo das maiores dificuldades para a compreensão da filosofia platônica. A filosofia de Platão é dogmática: baseia-se num *a priori*, a existência das idéias e o seu reflexo na nossa mente. O método dialético, imposto pela índole pragmatística do espírito grego, era o mais impróprio para expor essa filosofia dogmática, e teve como conseqüência o fato de certos conceitos, como a relação ontológica entre as idéias e os objetos materiais, nunca se tornarem bem claros e constituírem até hoje a *crux* dos comentadores. O próprio conceito do mito, em Platão – realidade religiosa ou verdade filosófica? – não está inteiramente claro. Há em Platão as ambigüidades que caracterizam, segundo Coleridge, a poesia. O método dialético e a exposição dialogal eram caminhos de evasão, assim como a explicação dos dogmas platônicos mediante as perguntas e respostas, um tanto cépticas, de um Sócrates meio imaginário. Essa interpretação da dramaturgia do diálogo, em Platão, baseia-se em duas premissas: a existência de outros escritos platônicos, não dialéticos e sim dogmáticos, embora estejam perdidos; a evolução da sua dramaturgia no sentido da eliminação gradual da dialética com a evolução do dogma idealista. A existência desses outros escritos, hoje perdidos, foi afirmada por Werner Jaeger, com argumentos convincentes. A evolução da dramaturgia platônica foi provada por Stenzel[32]; na *República*, o diálogo já está praticamente eliminado; no *Parmênides* e no *Sophistes*, a figura de Sócrates perde a importância. Nos últimos diálogos, o "Homero da filosofia"

32 J. Stenzel: *Studien zur Entwicklung der platonischen Dialektik von Sokrates zu Aristoteles.* 2ª ed. Leipzig, 1931.

está transformado em legislador dogmático de uma utopia já malograda; e desaparecera a arte.

Platão, porém, era essencialmente poeta. Mais poeta do que filósofo, porque a mera "compreensão" não o deixou satisfeito. O caminho da sua evasão poética levou-o até os confins do mundo da razão, até o mito. Afinal, Platão é um grande espírito religioso. Não é fundador de uma academia; antes é o profeta de uma seita. Esta seita, porém, transformou-se na Humanidade.

Quem se bateu na última batalha pela ligação entre a realidade política e a realidade espiritual gregas, não foram os filósofos, e sim os retóricos; fato que basta para salvar a honra dos "oradores". Mas não basta estudar o maior de entre eles. A sua arte e o seu caráter humano compreendem-se melhor em comparação com os seus rivais, dos quais Lísias e Isócrates são os mais importantes.

Lísias[33] era orador forense. O seu discurso de acusação contra o tirano Eratóstenes, que lhe tinha morto o irmão, é um grande estudo psicológico, usado como libelo; os discursos contra o infiel tutor Diódoto e contra o denunciador Agorato não são menos eficientes. Mas a análise estilística revela-lhe a simplicidade extrema dos recursos de expressão, a clareza seca das exposições. Mais artista, mais "eloqüente", é Isócrates[34], o orador político do partido conservador, o qual se bate pela aliança das cidades gregas e pela manutenção da paz. Os seus discursos muito elaborados, o *Panegyrikos*, o *Areopagitikos*, o *Panathenaikos*, eram os modelos preferidos da eloqüência barroca, e até Milton alude, num soneto, a "that old man eloquent". Juntai a arte de Lísias e o patriotismo de Isócrates, atribuindo-os a um grande caráter humano, e tereis a figura de Demóstenes.

---

33 Lysias, c. 445-380 a. C.
Edição por L. Gernet e M. Pizos, 2 vols., Paris, 1924/1926.
W. L. Devries: *Ethopya. A Rhetorical Study of the Types of Caracter in the Orations of Lysias.* Baltimore, 1892.

34 Isokrates, 436-338 a. C.
Edição por E. Drerup, Leipzig, 1906.
G. Mathieu: *Les idées politiques d'Isocrate.* Paris, 1925.

Demóstenes[35] não tem "boa imprensa". A divulgação menor e as maiores dificuldades da língua grega em comparação com a latina criaram a preferência compreensível dos séculos por Cícero; mas em outro sentido também o orador grego foi menos compreendido. A filologia histórica do século XIX não compreendeu a política belicosa de Demóstenes contra a Macedônia, nem a sua resistência contra a unificação da Grécia; afinal Demóstenes foi condenado como reacionário. Os filólogos, porém, não ousaram dar o último passo: condenar-lhe o estilo. Toda a Antiguidade grega está cheia de elogios ao estilo de Demóstenes, combinação perfeita da simplicidade convincente de Lísias e da arte elaborada de Isócrates, estilo de um homem possuidor do equilíbrio sublime de um herói de Sófocles; estilo de último herói da tragédia de Atenas. Os filólogos de todos os tempos repetiram os elogios; parece, porém, que são necessários conhecimentos muito íntimos da língua grega para se gostar de Demóstenes após uma leitura de Platão, para sentirem-se os recursos musicais da sua prosa. Nos grandes discursos políticos contra a Macedônia, as *Filípicas* e as *Olínticas*, a simplicidade parece artificial e intencional, para arengar à massa inculta. A argumentação é sofística, às vezes insincera; as diatribes contra os adversários políticos são ocasionalmente grosseiras. Na mais famosa das suas orações, *Sobre a Coroa*, os ataques contra o rival Esquines e os elogios à sua própria atividade política são de um estranho personalismo. Os personagens de Sófocles não falaram assim. Mas não falaram assim porque ainda estavam identificados o Mito e a Cidade, ao passo que agora só havia identificação entre os interesses de Atenas e a situação pessoal de Demóstenes,

---

35 Demosthenes, 384-322 a. C.
Os discursos principais são: *Contra Leptines* (354), *Pro os Megalopolitanenses* (353), *Pro Rhodios* (351), *I Philippica* (351), *3 discursos Olynthicas* (349), *Pro Paz* (346), *II Philippica* (344), *Sobre a Embaixada* (343), *Sobre o Chersones* (341), *III Philippica* (341), *Sobre a Coroa* (330).
Edições críticas por S. H. Butcher e Rennie, 2 vols., Oxford, 1903/1921, e por M. Croiset, 2 vols., Paris, 1924/1925.
A. Schaefer: *Demosthenes und Seine Zeit*. 2ª ed. Leipzig, 1885.
L. Brédif: *Demosthène*. 2ª ed. Paris, 1886.
W. Jaeger: *Demosthenes*. Berkeley (Calif.), 1938.
G. Mathieu: *Demosthène*, *l' homme et l'oeuvre.* Paris, 1948.

oposicionista isolado contra uma assembléia de politiqueiros vendidos. O personalismo de Demóstenes tem alto sentido político.

Desde os estudos de Droysen sobre a época helenística, Demóstenes foi considerado como reacionário, porque se opôs à unificação da Grécia sob a liderança da Macedônia; e essa unificação, ideal de Isócrates e Esquines, estava no *trend* da História. Só unificando-se podia a Grécia cumprir a sua última grande tarefa histórica, a helenização do Oriente, e quem se opôs a esse determinismo da história universal foi vencido, como reacionário. Na verdade, Demóstenes era antiimperialista. Os planos de expansão oriental preocupavam-no menos do que o nível ético e político da civilização grega. A sua luta contra Esquines e os outros pacifistas macedonófilos era a luta contra uma quinta-coluna ateniense. O seu personalismo violento baseava-se num alto ideal, mortalmente ameaçado por interesses diplomáticos e comerciais. Demóstenes dominava todos os recursos da retórica, desde a simplicidade de Lísias e os artifícios de Isócrates até os truques dos demagogos populares, para pregar a resistência contra os "muniquistas" da época; nem sequer a unificação das cidades gregas sem a Macedônia o atraiu, porque esse programa – comparável ao ideal dos nacionalistas burgueses do século XIX – ameaçavam a multiformidade da civilização grega. Neste ponto, também, Demóstenes nos parece defensor da verdadeira civilização européia. Em 330, quando proferiu o discurso *Sobre a Coroa*, já estava vencido; tinha todos os motivos para denunciar no adversário o inimigo desmascarado da pátria, que já sobrevivia apenas no espírito de Demóstenes. Lidos assim os seus discursos, cheios de eloqüência retumbante e argumentação menos escrupulosa, destinados a ouvintes que não o compreenderam, esses discursos revelam-se como documentos de alta sabedoria política. Por isso talvez foi Cícero preferido pelos séculos da Renascença e do Barroco, épocas sem verdadeira eloqüência política. Mas Demóstenes foi modelo confessado dos dois Pitts, de Burke, Fox, Sheridan, Canning e Brougham. Para compreender Demóstenes, é preciso respirar, num dia de grande debate sobre política exterior, o ar da Casa dos Comuns. Mas na prosa dos oradores ingleses não ressoarão, como em Demóstenes, os acordes sombrios que acompanharam o coro final da tragédia grega.

Depois do suicídio de Demóstenes, a retórica grega já não terá sentido. Degenera em "l'art pour l'art". Os seus representantes tornam-se

mestres-escolas. Entre eles, Xenofonte[36] é o único homem da ação. A sua obra de pedagogia política, a *Ciropedia*, já se dirige a príncipes estrangeiros; os segredos antiditatoriais de sabedoria política que escondeu no seu diálogo *Hiéron*, só em nossos dias foram precariamente decifrados; e os requintes da sua prosa artística não nos interessam. Xenofonte, para nós, é o autor de uma obra de ocasião: da *Anábase*. Como repórter ou correspondente de guerra, participou da campanha asiática de um exército de mercenários gregos, e quando essa aventura acabou, com o malogro das esperanças e a morte de todos os comandantes, o retor Xenofonte assumiu o comando dos remanescentes, guiando-os pelas regiões mais bárbaras da Ásia Menor, para a montanha de onde viram o mar, o mar grego, e gritaram: "Thalassa! Thalassa!". A *anabasis* é o assunto eterno – quantas vezes se repetiu, desde então! – narrado por um homem razoável, realista e idealista ao mesmo tempo: um grego. Mas já é o relato de uma derrota.

A Grécia daquele tempo já não é o centro do mundo. As suas cidades estão ainda cheia de rumor levantino, e nas suas escolas ainda se conserva a arte e o pensamento dos antepassados. Mas este tesouro já não cresce e aquele rumor já não tem sentido político. A vida torna-se burguesa. Os cidadãos são comerciantes abastados e os seus filhos constituem uma *jeunesse dorée*, ocupada em aventuras amorosas com escravas. A vitória esportiva, que Píndaro cantara, é substituída pela vitória sobre o pai: cumpre arrancar-lhe, com a ajuda de um escravo astuto, o dinheiro para comprar a "pequena". Eis o mundo do comediógrafo Menandro, representante principal da "comédia nova", ao lado de Filêmon, Dífilo e Apolodoro.

Não é fácil formar idéia bastante clara da arte de Menandro[37]. Durante muito tempo só se conheciam as suas famosas sentenças, conser-

---

36 Xenophon, c. 430-354 a. C.
Edição por E. C. Marchant, 5 vols. Oxford, 1900/1919.
A. Boucher: *L'Anabase de Xénophon.* Paris, 1913.
E. Scharr: *Xenophons Staats-und Gesellschaftsideal*. Halle, 1919.
L. Strauss: *On Tyranny. An Interpretation of Xenophon's Hieron.* New York, 1948.

37 Menandros, c. 342-292 a. C.
Edições por Chs. Jensen, Berlin, 1929, e por A. Koerte, Leipzig, 1938. Novas obras descobertas em papiros: *Dyscobolos* (1959), *Siyonsos* (1964).
G. Capovilla: *Menandro*. Milano, 1924.
K. Lever: *The Art of Greek Comedy*. London, 1956.

vadas como citações em outros autores, máximas de uma sabedoria pacatamente burguesa. Os fragmentos substanciais das comédias *Epitrepontes*, *Samia*, *Perikeiromene* e *Heros*, encontrados em papiros egípcios, em 1905, revelam algo como um Ibsen sem problemas, um Shaw sem força cômica, um realista sem excessos de vulgaridade. É verdade que certos críticos modernos se entusiasmam com Menandro. Mas esse entusiasmo baseia-se em traduções de que desconhecem a precariedade. As dificuldades da língua grega antiga, em Menandro, talvez sejam mais de ordem intelectual do que filológica; porque a "comédia nova" revela-se bem viva e permanente em Plauto e Terêncio, seus representantes latinos.

Mas se Plauto[38] só fosse o reflexo romano de Menandro, não seria o primeiro comediógrafo, no sentido cronológico e talvez no sentido do valor também. O seu mundo é o das pequenas cidades mediterrâneas de então: comércio florescente, burgueses imbecis, pais avarentos, filhos devassos ou tímidos, escravos astutos e pérfidos, escravas ternas ou espertas, parasitos indolentes, sargentos grosseiros. É o pequeno mundo grego. Mas Plauto sabia romanizá-lo e latinizá-lo até à perfeição. Os seus pais são "nobres senadores", os filhos *graeculi*, já contaminados pela civilização estrangeira, os escravos são simplesmente plebeus que vencem o patrão pelo bom senso do homem da rua. A comédia de Plauto já não pertence à civilização grega, e sim à romana, que gerou a latina moderna e por isso está incomparavelmente mais perto de nós; a atmosfera plautina volta sempre na história do teatro europeu. Do *Anfitrião* de Plauto contam-se, através de Camões, Molière, Dryden e Kleist,

---

38 Titus Maccius Plautus, c. 254-184 a. C.
As comédias subsistentes: *Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides, Captivi, Casina, Cistellaria, Curculio, Epidicus, Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria, Persa, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia.*
Edição crítica por F. W. Ritschl, 1848/1854 (em 2.ª edição, 1871/1894). Edições modernas por F. Leo, 2 vols., Berlim, 1895/1896, e por W. M. Lindsay, 5.ª ed., 2 vols., Oxford, 1936.
G. Michaut: *Plaute*. Paris, 1920.
P. Lejay: *Plaute*. Paris, 1925.
A. Freté: *Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute.* Paris, 1930.
G. Norwood: *Plaute and Terence.* London, 1932.
F. Arnaldi: *Da Plauto a Terenzio.* Napoli, 1946.

até Giraudoux, 38 versões. Euclion, o herói da *Aulularia*, volta no Harpagão de Molière. As estranhas aventuras dos *Menaechmi*, gêmeos parecidos até à confusão, ressuscitam em *A Comédia dos Erros*, de Shakespeare, e em mais de 38 versos, assim como o imortal *Miles Gloriosus*, o sargento grosseiro e fanfarrão. A paixão de pai e filho pela mesma moça, na *Casina*, inspira a *Clizia* de Maquiavel e inúmeras farsas francesas. Os personagens de Plauto vivem nos Pantalone e Tartaglia, capitano Spaventa, Arlequim e Colombina da "commedia dell'arte". Dos temas de Plauto vive todo o nosso teatro popular. Plauto é um dos autores mais influentes da literatura universal.

O seu teatro é popular; quer fazer rir as massas, e consegue o seu fim, porque Plauto é um sabidíssimo profissional da cena, o criador de todas as intrigas e complicações burlescas para todos os tempos: um gênio do palco. Fala a língua do povo, não a dos literatos, ao ponto de criar as maiores dificuldades aos nossos filólogos, acostumados à fala ciceroniana. Ao mesmo tempo, esse gênio da gíria dispõe de inesperada riqueza de metros complicados, de modo que a relação entre o verso plautino e a poesia grega constitui objeto de estudos importantes[39]; e esses estudos revelam o terceiro gênio de Plauto, o seu gênio poético, lírico. Plauto sabe cantar, e por isso, mais do que pelos temas, o comediógrafo romano pertence à literatura grega. As suas variações métricas assemelham-se a modulações musicais; talvez os seus entremezes líricos fossem realmente cantados, e as suas comédias tivessem sido espécie de óperas-cômicas; *vaudevilles* que sobreviveram à temporada e a todos os tempos.

A glória universal de Terêncio[40] é pouco menor: mas perturba menos os filólogos, que o preferem por muitos motivos. O parasito no *Formio* é mais decente que os parasitos plautinos; e quando Chaereas, no *Eunuchus*,

---

39 F. Leo: *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyric.* Berlin, 1897.

40 Publius Terentius Afer, c. 184-159 a. C.
Comédias: *Andria* (166), *Hecyra* (165), *Heautontimoroumenos* (163), *Eunuchus* (161), *Phormio* (161), *Adelphoi* (160).
Renovação crítica do texto por Richard Bentley, 1726. Edição moderna por R. Kauer e W. M. Lindsay, Oxford, 1926.
G. Norwood: *The Art of Terence*. Oxford, 1923.
N. Terzaghi: *Prolegomeni a Terenzio.* Torino, 1931.
B. Croce: "Terenzio". (In: *Poesia antica e moderna*. 2ª ed. Bari, 1943.)

se disfarça em castrado para poder aproximar-se de Pamphila, tudo acontece de maneira tão discreta que um leitor ingênuo não chega a compreender a situação. Plauto, tratando um assunto assim, teria soltado gargalhadas; Terêncio fala como o "epistolário universal dos enamorados" e o seu latim é muito bom. Por tudo isso, Terêncio é, desde os conventos beneditinos da época de Carlos Magno até os colégios humanísticos dos jesuítas e jansenistas, o autor preferido da escola. E também é o preferido daquela escola de adultos que é o salão literário: Terêncio sabe dizer tudo em tom de conversa polida; transforma as obscenidades plautinas em problemas psicológicos sérios, discutindo, nos *Adelphoi*, se a educação dos filhos deve ser severa, para impedir excessos, ou indulgente, para acostumar às exigências da vida – é o tema das duas "Écoles" de Molière. De maneira semelhante, a misantropia de Menedemus, no *Heautontimoroumenos*, preludia as expectorações de Alceste. Terêncio é o comediógrafo da aristocracia romana, quando já bastante grecizada. É mesmo um *graeculus*. O seu método de trabalho lembra os comediógrafos ingleses do século XIX, que adaptaram as peças parisienses de Augier e Dumas Filho para o gosto da burguesia vitoriana. Cria a intriga complicada e explica-a pela boca do escravo inteligente, precursor do *raisonneur* da comédia francesa. Tudo é verossímil, realista, mas também polido e – em certo sentido – mais humano do que em Plauto. Porque, em Terêncio, verdade e humanidade são idênticas. Foi esse comediógrafo romano quem criou o lema do humanismo grego: "Homo sum; humani nihil a me alienum puto." É pena que Terêncio já não seja lido nas escolas.

A "comédia nova" não é o único gênero da literatura grega que conhecemos principalmente através de versões latinas. Outro tanto se pode afirmar com respeito à última época da poesia grega, a "alexandrina", poesia erudita e livresca, o que não exclui, aliás, certa independência do espírito poético, nem sequer o sentimento pessoal. O maior poeta alexandrino foi Calímaco[41] do qual temos obras em número suficiente – elegias, epigramas, hinos – para poder apreciá-lo como poeta notável; mas sua poesia

---

41 Kallimachos, c. 305-240 a. C.
Aitia, Hinos, O Caracol de Berenice.
Edição por R. Pfeiffer, London, 1949.
E. Cahen: *Callimaque et son oeuvre poetique.* Paris, 1929.
R. Pfeiffer: *Kallimachos*. London, 1950.

mais famosa "O Caracol de Berenice", só nos chegou através da versão latina de Catulo. Às epopéias insuportáveis dos epígomos apôs Calímaco o poema curto, inspirado; sua teoria poética lembra, a uma distância de mais de dois milênios, a de Edgar Allan Poe. Mas Calímaco já é menos poeta original do que humanista.

O humanismo moderno é um ideal; o humanismo grego é realidade; e a diferença baseia-se no fato de que o conceito da realidade é mais amplo nos gregos, compreendendo também as realidades criadas pelo espírito humano. A distinção ajuda à compreensão da última fase da literatura grega. É idílio pastoral e romance fantástico: quer dizer, literatura de evasão. Mas serve-se de expressões da literatura grega realista. Se se tratasse de evasionismos modernos, poderia acontecer ficarmos enganados, tomando como realismo o que é evasão; o conto rústico dos modernos produz muitas vezes, e deliberadamente, esse equívoco. No caso grego, dá-se, estranhamente, o contrário. As cenas rústicas, bem realistas, de Teócrito, foram consideradas, até há pouco, como expressões de bucolismo evasionista. No que se refere à situação social de Teócrito, poeta urbano que canta o idílio rústico, está certo. Apenas, a evasão tem, aqui, direção contrária à que se observa nas literaturas modernas. Os nossos evasionistas são românticos; procuram nos campos o idílio. O grego não conheceu romantismo; quando pretendeu evadir-se do mundo ideal da "Cidade", já agonizante, tornou-se realista bucólico, como Teócrito. E esse realismo só se transformaria em evasionismo quando aquele mundo ideal já não existia. Teócrito ainda se encontra num ponto crítico: o grego começa a perder o contato com a realidade no momento em que parece tê-la atingido.

Teócrito[42] é o poeta da Sicília grega. O espírito da *Odisséia* renasce nos seus idílios. O sol mediterrâneo ilumina campos e pastagens levantinos, os pastores dançam ou cantam os seus amores, e o deus Pã dorme ao calor do meio-dia; ao crepúsculo, o coro das flautas convida para a festa de Adônis,

42 Theokritos, século III a. C.
Edição por U. von Wilamowitz-Moellendorff, 2 vols., Oxford, 1910.
P. E. Legrand: *Étude sur Théocrite.* Paris, 1898.
R. J. Cholmondeley: *The Idylls of Theocritus.* Oxford, 1919.
B. Bignone: *Teocrito, studi critici*. Bari, 1934.

os pescadores preparam as redes e, na melancolia da noite, lamenta o ciclope Polifemo o seu amor infeliz à ninfa Galatéia (idílio 11). É a Arcádia. A Arcádia de Sannazzaro e Montemayor, Garcilaso de la Vega e Camões, Sidney e D'Urfé.

Na verdade, Teócrito é um homem da cidade que faz excursões pelos campos perto de Siracusa, pintando fielmente o que vê. A demonstração do seu realismo torna-se fácil comparando-se os idílios 14 e 15, que se passam na cidade, com os *mimos* urbanos de Herondas, que Kenyon, em 1891, encontrou em um papiro do British Museum[43]. O *mimos* grego, representação dramática de pequenas cenas da vida cotidiana, as mais das vezes humorísticas ou obscenas, continuar-se-á no *mimo*s grosseiro dos subúrbios da Roma imperial; depois, encontram-se os seus vestígios nos *ludi* bizantinos e nas *sottises* dos *jongleurs* dos mistérios medievais, e até na "commedia dell'arte" italiana[44]. Mas este cortejo fantástico esconde as origens realistas do *mimos*. Herondas foi realista verdadeiro; mas não é mais realista do que o seu contemporâneo Teócrito.

Os idílios de Teócrito não se passam na Arcádia, mas na Sicília real. Os nomes dos seus personagens – Thyrsis, Corydon, Daphnis, Gorgo, Praxinoa – tão conhecidos através do bucolismo fantástico dos modernos, são nomes comuns entre o camponeses sicilianos daquela época. Teócrito consegue transfigurar a realidade trivial em encantadora música verbal, uma poesia de melancolia erótica. Ezra Pound considera Teócrito como um dos maiores poetas de todos os tempos. É um fato que esse grego da Sicília é sobremaneira acessível a leitores modernos.

Encontram-se as mesmas cenas rústicas e as mesmas licenciosidades dissimuladas no famoso idílio *Dáfnis e Chloe*, de Longos[45]. É uma obra de estranha modernidade, como se a tivesse escrito por volta de 1900 um francês, admirador da literatura grega da decadência. Foi leitura de predileção de André Gide; e Maurice Ravel transformou-a em bailado.

---

43 L. Laloy: *Herondas*. Paris, 1928.

44 H. Reich: *Der Mimus.* Berlin, 1903.

45 Edição por J. M. Edmonds, London, 1924.
E. Rohde: *Der griechische Roman.* 3ª ed. Leipzig, 1914.

Enfim, com a perda definitiva da realidade grega, vencerá o elemento romanesco. Surge um novo gênero: o romance de aventuras. A mais célebre dessas obras foi, durante séculos, as *Histórias Etiópicas de Theagenes* e *Chariclea*, de Heliodoro[46]. Através de versões bizantinas e traduções latinas, esse gênero invadirá, depois, o Ocidente. Contribuirá para a formação final do romance de cavalaria, perturbando o espírito do pobre Don Quixote. Mas o próprio Cervantes também imitou o modelo, em *Persiles y Segismunda*; e os maiores eruditos do século XVI, inclusive um Melanchthon, consideravam o ilegível romance de Heliodoro como peça de historiografia autêntica. Até nos seus últimos rebentos, o espírito grego não cessou de "criar realidade", embora já incapaz de distinguir realidade histórica e realidade novelística[47].

O mundo ideal dos gregos só existia em função da realidade material. Quando a realidade material dos gregos desapareceu, o espírito grego prendeu-se à realidade romana, explicando-a duma maneira idealista de que os próprios criadores dessa realidade não eram capazes.

Políbio[48], o grande historiógrafo, pretende explicar por que os romanos venceram o mundo. A pergunta é pragmática, no melhor estilo de pensar de Heródoto e Tucídides. A resposta, porém, é diferente. O mundo já não se limita às pequenas cidades da Iônia, Ática e do Peloponeso. Já é possível abranger a história universal, deduzindo uma lei histórica de evoluções cíclicas, que Vico, o historiador da Itália vencida, e Spengler, o historiador da Alemanha vencida, reencontrarão no grego vencido. Apenas, Spengler é positivista, Vico é cristão, e o grego é humanista. É o homem que lhe importa. Como na frase de Napoleão, a política é, em Políbio, o destino. A história é a luta do homem contra a *Tyche*. Políbio é o primeiro historiógrafo estóico.

---

46 Edição por J. Bekker, Leipzig, 1855.
E. Rohde: *Der griechische Roman.* 3.ª ed. Liepzig, 1914.
B. Savagnini: *Studi sul romanzo greco*. Bologna, 1950.

47 M. Braun: *History and Romance in Graeco-Oriental Literature*. Oxford, 1938.

48 Polybios, c. 200-120 a. C.
Edição por W. R. Paton, 6 vols., Cambridge, 1922/1927.
A. Wunderer: *Polybios*. Leipzig, 1927.

Dois séculos e meio depois, Plutarco[49] cria a biografia; agora já é só o indivíduo que importa. Plutarco é – o que Políbio não foi – um grande artista da narração; sabe caracterizar à maravilha, de modo que, de todas as figuras da Antiguidade, só as que ele biografou se transformaram em personagens tão reais como Don Quixote, Hamlet ou Napoleão. Foi ele quem criou para nós os Coriolanos, Mários, Silas, Catões, Brutos e Marco Antônios. Plutarco sabe narrar como um romancista; sabe interessar e até entusiasmar: Montaigne, Rousseau, Alfieri e Schiller embriagaram-se em Plutarco, e ainda Whittier não encontrou elogio maior para Abraham Lincoln do que compará-lo aos heróis de Plutarco. As biografias de Plutarco, lidas em seguida, são monótonas; o herói parece sempre o mesmo. Isto acontece porque a composição das biografias é determinada por um conceito imutável do homem, do grande homem. Plutarco é estóico, na política e na psicologia. Mas na religião, não. Os *Moralia*, escritos enciclopédicos sobre tudo o que existe e não existe entre o céu e a terra, revelam um platonismo já contaminado pelas superstições do Oriente, um neoplatonismo *avant la lettre*, enfim, aquela forma de platonismo que irá

---

49 Plutarchos, c. 46-120 d. C.
Vitae parallelae: Theseus e Romulus, Likurgos e Numa, Sólon e Valerius Publicola, Themistocles e Camillus, Pericles e Quintus Fabius Maximus, Alkibiades e Coriolanus, Timoleon e Paulus Aemilius, Pelopidas e Marcellus, Aristides e Cato, Philopoemen e Flaminius, Pyrrhos e Marius, Lysandros e Sulla, Kimon e Lucullus, Nikias e Crassus, Eumenes e Sertorius, Agesilaos e Pompejus, Alexander Magnus e Caesar, Phokion e Cato Uticensis, Agis e Kleomenes e os Gracchi, Demosthenes e Cicero, Demetrios Poliorketes e Marcus Antonius, Dion e Brutus. – *Moralia: De superstitione, De curiositate, De sera numinis vindicta, De jacie quae in orbe lunae apparet, De defectu oraculorum, De cohibenda ira, Quaestiones conviviales, Conjugalia praecepta, De Isi et Osiride, Quaestiones graecae, Quaestiones romanae,* etc., etc.
Edição moderna por B. Perrin, 11 vols., Cambridge (Mass.), 1914/1926; edição das *Vitae* por C. Lindskog e K. Ziegler, Leipzig, 1914 sg.
I. Oakesmith: *The Religion of Plutarch.* London, 1903.
R. Hirzel: *Plutarch*. Leipzig, 1912.
A. Weizsaecker: *Untersuchungen über Plutarchs biographische Technik*. Berlin, 1931.
M. A. Levi: *Plutarco e il V secolo.* Milano, 1955.

atingir tão intimamente a religiosidade cristã do Ocidente; mas as veleidades laicistas da história ocidental também tomarão a cor da independência do homem estóico em face do destino. Plutarco legou ao mundo moderno a última atitude do homem grego.

. . . .

Capítulo II

O MUNDO ROMANO

A OBRA CAPITAL da literatura romana é o *Corpus Juris*. Desaparecera o Império político-militar dos romanos sobre o mundo mediterrâneo-ocidental, da África até a Britânia. Mas a dominação romana subsiste no fundo da consciência política, na linguagem dos parlamentos e tribunais, nos conceitos da jurisprudência e na organização da Igreja Romana. O monumento literário dessa capacidade de organização é o *Corpus Juris*. E mesmo esta obra "literária" não é obra de escritores romanos, porque a sua redação definitiva coube aos jurisconsultos de Bizâncio.

A literatura romana[1], apesar de ter produzido grandes poetas e grandes prosadores, parece de segunda mão. A comédia romana já se nos revelou como reflexo da comédia nova ateniense, e a tragédia de

1 W. F. Teuffel: *Geschichte der römischen Literatur.* 4ª ed. Leipzig, 1913.
R. Pichon: *Histoire de la littérature romaine.* 12ª ed. Paris, 1930.
C. Marchesi: *Storia della letteratura latina.* Messina, 1930.
I. W. Duff: *A Literary History of Rome from the Origins to the Close of the Golden Age*. 2ª ed. New York, 1930.

Sêneca será reflexo da tragédia de Eurípides. Os poetas líricos romanos imitam Teógnis, Alceu e Safo; Virgílio seria a sombra de Homero; os retores e historiógrafos acompanham os métodos gregos; os filósofos romanos procuram, como ecléticos, um caminho de compromisso entre as discussões das escolas de Atenas e da Ásia Menor. Em geral, é uma literatura de imitação. Conhecemos grande parte da literatura grega – particularmente da poesia lírica e do teatro cômico – só através das imitações latinas. Não há, porém, uma equivalência perfeita entre as duas literaturas, porque os romanos – donos duma capacidade de assimilação comparável só à dos ingleses – modificaram o espírito dos modelos, produzindo sempre coisas um tanto diferentes. São justamente essas diferenças que nos aproximam da literatura romana. A civilização grega continuou sempre algo de alheio, quase exótico, ao passo que a civilização romana, com a qual temos em comum poderosas instituições jurídicas e religiosas, ainda faz parte da nossa. Todas as literaturas modernas começaram com uma fase medieval em língua latina, e os modelos latinos nunca eram critérios impostos de fora pela evolução histórica – como os gregos – e constituem antes, por assim dizer, fases anteriores da nossa própria evolução. Mas entre a literatura romana, imitação de uma literatura estrangeira por parte de uma elite culta, e as instituições romanas, obra original da nação, há um abismo. Por força das suas origens e da sua própria existência, a literatura romana constitui o modelo de uma literatura de elite, literatura intencional, artística, de evasão. Os literatos romanos já são humanistas no sentido moderno da palavra. A separação entre os escritores romanos e a realidade romana tem contaminado a nossa própria civilização inteira.

Mas a literatura romana tem justamente "les qualités de ses défauts". Devia ser literatura de evasão, porque não tinha nada com a realidade no meio da qual surgiu. O espírito grego cria as suas realidades: Estado e poesia, religião e teatro estão no mesmo plano; a distinção entre realidade material e realidade espiritual, para o grego, não tem sentido. A realidade romana é construção em material dado. É realidade econômica, política, jurídica, administrativa. O romano não criou o seu mundo; encontrou-o, dominou-o, continuou a dominá-lo,

pensando em termos administrativos. A realidade espiritual, importada de fora, é uma planta exótica em Roma; e os que pretendem viver nela só podem fazê-lo como um alto funcionário que nas horas de ócio se entrega a caprichos de diletante, ou como um boêmio que se afasta das ocupações sérias da vida. Existe, no entanto, entre o diletantismo romano e o diletantismo moderno, uma diferença; e nessa diferença reside aquele "algo de novo" que os romanos introduziram na imitação dos modelos gregos. O diletantismo moderno é sempre participação, às vezes incompetente, às vezes irresponsável, na realidade espiritual; entre nós sobrevive – na arte, na literatura, na ciência – a herança grega duma realidade espiritual, criada pelos próprios homens. A realidade romana não era assim; era força alheia ao espírito. E os representantes romanos do espírito defenderam a sua independência contra essa realidade material, com a mesma coragem e tenacidade de estóicos natos com as quais os seus antepassados tinham conquistado o mundo e os seus descendentes, mais tarde, haveriam de sucumbir aos bárbaros. Aí está o elemento original da literatura romana. Para os romanos e para nós. Entre nós, como entre os gregos, existe uma realidade espiritual; mas só ao lado da realidade material, sem o equilíbrio do realismo homérico. Entre nós, o Espírito está sempre ameaçado. A sua defesa tirou as lições mais edificantes do exemplo da defesa dos romanos cultos contra a sua realidade bruta. A literatura romana não é um templo da beleza; é uma lição de coragem, uma escola de oposição. Eis o "lugar na vida" dessa pretensa literatura de evasão, que é, na verdade, uma alta escola de humanidade[2].

É significativo: no pórtico da literatura romana estão dois autores, nenhum dos quais era escritor profissional. Um arquiteto e um general: Vitrúvio e César. Do ponto de vista literário, não são "grandes escritores"; mais exato seria dizer que não pertencem à literatura. São os representantes mais típicos da "construção", em oposição à qual nasceu a literatura romana.

---

2 E. Howald: *Das Wesen der lateinischen Dichtung.* Zurich, 1948.
F. Klingner: *Römische Geisteswelt.* 3ª ed. Muenchen, 1956.

Caius Julius Caesar[3] não é escritor profissional, já se disse. Só escreve para explicar os seus fins políticos. Só dá fatos, a realidade nua. Os *Commentarii de bello gallico* e *Commentarii de bello civili* estão cheios de vozes de comando: aos soldados, aos povos subjugados, aos politiqueiros vencidos, à língua. No fim dos relatórios, a Gália e a Itália estarão organizadas. O seu contemporâneo Vitruvius Pollio[4] dá vozes de comando às colunas; é criador daquela arquitetura oficial que até hoje forma os centros das nossas capitais. No seu sucessor renascentista, Palladio, essa arquitetura de colunas, enfileiradas como soldados e alinhadas como parágrafos, já tem qualquer coisa de alheio à vida. Em Vitrúvio, não; na sua obra *De Architectura*, fala também sobre o serviço de águas e esgotos e sobre todas as *public utilities* que servem à manutenção da boa ordem administrativa. Em César e Vitrúvio Roma está construída.

É a realidade. Mas os cultos, entre os romanos, não a sonharam assim, desde Cipião, o Africano, e o seu círculo de *graeculi*, que se enamoraram da literatura grega. Não suportavam a companhia dos militares e burocratas. Quando, nos últimos anos da República, a corrupção se introduziu entre os generais e governadores, e quando demagogos anarquistas se aproveitaram da situação para arengar às massas urbanas, formadas pelo êxodo rural, dos latifúndios, então as elites cultas, vivendo da corrupção geral e no meio dela, indignaram-se e se alegraram simultaneamente, como se dissessem: "Esses sargentos e burocratas encontrarão o fim merecido na revolução social, que será,

---

3 Caius Julius Caesar, 102-44 a. C.
Commentarii de bello gallico; Commentarii de bello civili.
Edição por A. Klotz, Leipzig, 1921/1927.
E. Norden: *Die antike Kunstprosa.* Vol. I. Leipzig, 1909.
E. Adcock: *Cesar as a Man of Letters.* Cambridge, 1956.

4 Vitruvius Pollio, séc. I (?).
De Architectura.
Edição por H. Rose, 2.ª ed., Leipzig, 1899.
L. Sontheimer: *Vitruv und seine Zeit.* Tuebingen, 1908.

no entanto, o fim da nossa própria vida, culta porque abastada." Eis o espírito, ambíguo entre indignação moral e corrupção espiritual, em que Salústio[5] descreve as discussões turbulentas no Senado, na época da revolução anarquista de Catilina (*De coniuratione Catilinae*), e a corrupção criminosa dos generais e governadores romanos, na época da conquista da África (*De bello Iugurthino*).

Salústio é um historiador inexato e um estilista artificial e obscuro. Mas esse seu estilo rápido, nervoso, sentencioso, como carregado de *esprit* e eletricidade, é o instrumento adequado da sua polêmica contra a escandalosa política da alta administração e da burguesia romana. Sabe caracterizar os seus personagens como Dryden, e tem dos homens e da humanidade o mesmo conceito pessimista de Swift. Como todos os escritores que acreditam em qualidades permanentes – permanentemente más – da natureza humana, Salústio torna-se de vez em quando atualíssimo. Nos poucos decênios passados da nossa época, já vimos várias vezes surgir e perecer os seus personagens, desaparecer e voltar as suas situações. Não se pode abrir uma página de Salústio sem encontrar "atualidades" surpreendentes. Salústio é o maior observador da literatura romana.

Mas não bastava observar. "Casca il mondo." O homem de letras tem de agir; ou terá de se retirar para a Natureza, que fica insensível às mudanças insignificantes que os homens operam. É possível a tentativa de introduzir motivos ideais, literários, na política; ou não abrigar o espírito no seio da grande mãe Natureza. É a alternativa entre Cícero e Lucrécio.

---

5 Caius Sallustius Crispus, 86-34 a. C.
De coniuratione Catilinae; De bello Iugurthino.
Edição crítica por I. C. Rolfe, 2ª ed., Cambridge (Mass.), 1931.
O. Gebhardt: *Sallust als politischer Publizist.* Halle, 1920.
W. Baehrens: *Sallust als Historiker, Politiker und Tendenzschriftsteller.* Berlin, 1926.
E. Cesareo: *Sallustio.* Firenze, 1932.
W. Schur: *Sallust als Historiker.* Stuttgart, 1934.

A tradição classificou as obras de Cícero[6], distinguindo discursos forenses e parlamentares, tratados filosóficos e cartas. Cícero é jornalista, advogado, político, vulgarizador das idéias filosóficas gregas em Roma; é literato. Aplicando-lhe os critérios rigorosos da profundidade na filosofia e da solidez de uma política baseada em ideologia certa, Cícero não sai bem: foi um jornalista algo superficial, em todos os setores da sua atividade. Esse "jornalista" exerceu, porém, uma influência tão universal como – além de Platão – nenhum autor da Antiguidade. Durante séculos, todos os homens cultos, os "letrados" da Europa inteira, falaram e escreveram a língua de Cícero; e pode-se afirmar que a sua influência criou o tipo do *homme de*

---

6 Marcus Tullius Cicero, 106-43 a. C.
Os principais dos 57 discursos são os seguintes:
a) políticos: *Pro Roscio Amerino* (80), *VII In Verrem* (70), *Pro lege Manilia seu De Imperio Cnei Pompei* (66), *De lege agraria* (63), *IV In Catilinam* (63), *Pro Murena* (63), *Pro Sestio* (56), *Pro Rabirio Postumo* (54), *Pro Milone* (52), *Pro Marcello* (46), *Pro Ligario* (46), *Pro Dejataro rege (*45), *XIV Philippicae* (44- 43);
b) forenses*: Pro Sextio Roscio Amerino* (80), *Pro Caecina* (69), *Pro Cornelio Sulla* (62), *Pro Archia poeta* (62), *Por Caelio* (56).
Obras teóricas: *De oratore libri III* (55), *Brutus sive de claris oratoribus* (46), *Orator ad Brutum.*
Obras filosóficas: S*omnium Scipionis, De legibus* (52-46), *De finibus bonorum et malorum* (45), *Academica* (45), *Tusculanae disputationes* (45-44), *De natura deorum* (44), *Cato maior seu de senectute* (44), *De divinatione (*44), *Laelius seu de amicitia* (44), *De officiis* (44).
Cartas: *Ad familiares libri XVI* (63-43), *Ad Atticum libri XVI* (68-43), *Ad Quintum fratrem libri III* (60-54).
Edição crítica por C. F. W. Mueller, 9 vols., Leipzig, 1880/1896; edição dos discursos por A. C. Clark e W. Peterson, Oxford, 1905/1918; edição das *Ad familiares* por L. C. Purser, Oxford, 1901/1903.
G. Boissier: *Cicéron et ses amis.* 14ª ed. Paris, 1908.
T. Peterson: Cicero. *A Biography.* Berkeley (Calif.), 1920.
L. Laurand: *Études sur le style des discours de Cicéron.* 2.ª ed. 2 vols. Paris, 1925/1926.
E. Ciaceri: *Cicerone e i suoi tempi.* 2 vols. Roma, 1927/1929.
F. Arnaldi: *Cicerone.* Bari, 1929.
L. Laurand: *Cicéron, as vie et son oeuvre.* Paris, 1933.
T. Petersson: *Cicero, a biography.* New York, 1963.

lettres. Julgado como exemplo supremo desse tipo, Cícero apresenta-se de maneira mais favorável e até a sua volubilidade política é a de um intelectual, incapaz de conformar-se com a disciplina – "right or wrong, my party" – dos partidos políticos. Começou a carreira como democrata. Os sete discursos contra o governador corrupto Verres ainda são libelo e defesa de reivindicações populares. A ameaça da revolução social leva-o para o "centro"; naquela época, proferiu os famosos discursos contra o anarquista Catilina. Depois, Cícero é advogado da burguesia, que se conformara com a ditadura temporária. Elabora os seus discursos mais artísticos, como *Pro Milone*; fala, perante ouvintes cultos, contra os demagogos violentos da rua. Mas quando a ditadura se alia aos democratas para estabelecer o totalitarismo, então o intelectual Cícero lança-se na oposição corajosa das quatorze *Filípicas* contra Marco Antônio. Caiu como vítima das suas convicções pouco coerentes, mas sempre honestas.

Cícero era um grande trabalhador. Em três anos de ócio forçado pela ditadura, escreveu verdadeira biblioteca de escritos filosóficos, que revelam um conhecedor perfeito da matéria. A obras como *Academica* e *Tusculanae disputationes* devemos grande parte dos nossos conhecimentos da filosofia grega. Outras são obras de compreensiva sabedoria humana – como *Cato Maior seu de Senectute*, *Laelius seu de Amicitia* e *De Officii* – que influenciaram profundamente a ética cristã e a moral leiga moderna. Contudo, Cícero não é um filósofo profundo. Assim como na política, não sabe decidir-se entre as ideologias, todas exigentes e demasiadamente dogmáticas. Abraçando o cepticismo moderado da Academia Nova, não rejeita porém inteiramente a religião tradicional, interpretando-lhe o credo como suma de símbolos de verdades mais profundas; levando a vida despreocupada de um epicureu culto e abastado, é no entanto capaz de afirmar sinceramente a moral estóica, ao ponto de morrer assim como ela o exige. Afinal, Cícero, sem criar um sistema filosófico, criou a "filosofia", a atitude dos intelectuais em muitos séculos. E de outra maneira, mais coerente, não teria sido possível introduzir filosofia política na política romana. Só enquanto não se reconhece a natureza profundamente imoral, porque sem espírito, da realidade romana, as teses de Cícero parecem lugares-comuns brilhantes de um advogado profissional. Não é mero declamador. Com elogios desmesurados ao seu constituinte e acusações maliciosas ao adver-

sário, engrandece a importância das causas defendidas, porque o orador parlamentar está acostumado a reconhecer em pequenas interpelações e apartes a atitude do inimigo e mudanças de situação, talvez de importância histórica. Cícero sabe observar. Como todos os conservadores, é bom psicólogo. A sua compreensão dos fatos políticos é muito superior à sua atitude algo tímida do homem de letras em face de demagogos e militares violentos. A sua psicologia lhe ensina o uso eficiente da ênfase; mas nunca é vulgar ou fútil. E quando não precisa do efeito retumbante, como nas cartas particulares, escreve o latim mais elegante, mais fácil e coloquial. O crítico inglês I. W. Mackail, respondendo às acusações da historiografia alemã contra o retor romano, observa que a língua de Cícero é a língua da literatura romana, dos Padres da Igreja ocidental, da Igreja medieval, da Renascença, e portanto, indiretamente, a nossa própria: "a língua do gênero humano". Talvez não chegasse a tanto: Cícero foi sempre alvo de discussões e objeto das apreciações mais divergentes[7]. É o destino do ideólogo incoerente, mas também o destino do *homme de lettres* fora dos partidos, do intelectual independente.

Independência mais segura, Lucrécio[8] encontrou-a na contemplação da natureza. Mas não era contemplação desapaixonada, nem era Lucrécio um homem feliz. Virgílio erigiu um monumento ao amigo, nos belos versos que celebram a "felicidade de quem pesquisou as causas das coisas" e "afastou o medo supersticioso do Destino e do Inferno":

---

7 Th. Zielinski: *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*. 4.ª ed. Leipzig, 1929.

8 Titus Lucretius Carus, c. 97-54 a. C.
De rerum natura.
Edições críticas por K. Lachmann, 1850, e Bernays, 1852.
Edições modernas por C. Giussani, 4 vols., Torino, 1896/1898, por H. Munro, 3 vols., Cambridge, 1903/1905 ; por H. Diels, Berlin, 1923; por A. Ernout e L. Robin, Paris, 1925.
C. B. Martha: *Le poème de Lucrèce: morale, religion, science.* 4.ª ed., Paris, 1885.
F. A. Lange: "Das Lehrgedicht des Titus Lucretius Carus". (In: *Geschichte des Materialismus.* 6ª ed. Vol. I. Leipzig, 1905.)
I. Masson: *Lucretius, Epicurean and poet.* 2 vols. New York, 1907/1909.
E. Turolla: *Lucrezio.* Roma, 1929.
O. Regenbogen: *Lucrez, seine Gestalt in seinem Gedicht.* Leipzig, 1932.
O. Tescari: *Lucrezio*. Roma, 1939.

> "Felix qui potuit rerum cognoscere causas
> Atque metus omnes et inexorabile fatum
> Subjecit pedibus strepitumque Acherontis avari."

Esse encômio monumental não é, aliás, muito exato. No vencedor do Destino, Virgílio idealiza o herói da sua própria religião estóica. Lucrécio, porém, não tem religião; é materialista, epicureu. Mas o poeta distingue-se dos epicureus prosaicos pelo fato de que a sua própria irreligião se transforma em religião pela poesia. Manilius, quase seu contemporâneo, autor de um poema didático sobre *Astronomica*, é um crente no sentido divino do Universo; a sua fé não lhe inspira, porém, o grande *pathos* com que o descrente Lucrécio descreve os sofrimentos dos homens e dos animais, e os angustiosos desesperos do sexo insaciável. Manilius sabe rezar; Lucrécio também chega a compor rezas, não importa que sejam dirigidas às forças cegas da Natureza e ao espírito do mestre Epicuro.

O próprio Lucrécio é um mestre. *De Rerum Natura* é um poema didático. Lucrécio pretende ensinar, convencer. Fala da teoria atomística, da pluralidade dos mundos, da cosmologia, antropologia e sexualidade, terremotos, enchentes, vulcões e outros fenômenos da Natureza que se explicam de maneira científica, e cujas conseqüências fatais não justificam a superstição, da qual tiram proveito os sacerdotes. Em Lucrécio encontram-se quase todas as teorias do positivismo científico. Seria um grande erudito, se não fosse um grande poeta. Não pensam assim os idólatras do latim clássico; porque a língua de Lucrécio é dura, intencionalmente arcaica. Mas o seu verso é de uma energia incomparável; e os pensamentos mais secos transformam-se-lhe em imagens sugestivas e, às vezes, cheias de paixão. Lucrécio não era um homem feliz. Sentiu com todas as criaturas torturadas, e sua força de condenar o Universo malogrado não é menor do que a paixão acusatória de Dante. Assim como o cristão herético Milton está ligado pela simpatia íntima a Satanás, assim o materialista herético Lucrécio está ligado aos deuses condenados, pela desesperada angústia. Por isso, *De Rerum Natura* é, entre todos os poemas didáticos da literatura universal, a única obra de poesia autêntica: obra de lirismo sincero, do poeta mais original em língua latina e do poeta mais moderno da Antiguidade.

Com Cícero e Lucrécio acaba uma fase decisiva da literatura romana: a tentativa de introduzir espírito filosófico na política ou na religião de Roma não foi, depois, repetida. A literatura romana volta-se para individualismo algo evasionista que lhe convém, produzindo uma série admirável de poetas líricos, poetas menores, sim, mas por isso mais perto da poesia lírica moderna do que qualquer poeta lírico grego.

Catulo[9], o mais velho entre eles, é o maior. Os seus contemporâneos sentiram isso de maneira muito segura: Cícero, o crítico literário da burguesia moderada, indignava-se contra esse poeta "moderno", licencioso e modernista. Era preciso conhecer bem a poesia grega para chegar a esse julgamento; porque a comparação com os fragmentos conservados da poesia grega revela a dependência do poeta romano; a originalidade não é o seu lado mais forte. Parece até decadente, nas suas miniaturas cinzeladas da vida amorosa de um jovem aristocrata que leva uma vida boêmia sem trabalho, fora da política, pensando só em Lésbia; e essa Lésbia parece uma amante convencional, como qualquer outro dos poetas da rotina erótica. Mas não é assim. Nem sempre Catulo elabora a forma. Às vezes, fala em ligeiro estilo coloquial – um crítico francês lembrou Musset – e às vezes escapam-lhe imagens inesperadas da "luz noturna". E o autor da famosa expressão "Odi et amo..." conhece os segredos psicológicos do amor. Catulo é um apaixonado. Lésbia é uma mulher real que o fez sofrer amargamente. As poesias dedicadas a ela constituem um ciclo; são "poemas de ocasião", no sentido da expressão de Goethe, nascidos, sem artifício, de uma paixão poderosa. Catulo domina todas as modulações: desde a alegria ébria do canto de núpcias –

"Hymen, O Hymenaee, Hymen ades, O Hymenaee!"

---

9 Caius Valerius Catullus, 87-54 a. C.
Edições modernas por R. Ellis, 6.ª ed., Oxford, 1937, e por W. Kroll, Leipzig, 1923.
O. Weinreich: *Die Distichen des Catullus.* Leipzig, 1926.
T. Frank: *Catullus and Horace.* New York, 1928.
E. V. Marmorale: *L'ultimo Catullo.* Napoli, 1952.
L. Ferrero: *Interpretazioni di Catullo.* Torino, 1955.

até a melancolia desesperada perante a certeza da noite perpétua que nos espera:

"Nobis, cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda."

Catulo é um poeta muito humano. A ele também, nada de humano foi alheio, e defendendo-se contra a acusação da licenciosidade ("mais infeliz" o poeta se sente do que decaído) –

"Non est turpe, magis miserum est" –

revela a sua condição humana. Catulo é, no primeiro século antes da nossa era, um poeta moderno. É, entre os poetas, o primeiro que se comove com a paisagem. As águas azuis do Lago di Garda evocam-lhe os dias da infância feliz, e a solidão melancólica da sua vida em Tibur lembra-lhe a sombra do irmão morto, ao qual dedicou a mais bela das canções de despedida para sempre:

"... atque in perpetuum, frater, ave atque vale."

Como um irmão, o leitor moderno sente o poeta romano Valério Catulo.

Dos outros elegíacos romanos, só Propércio[10] se compara um tanto a ele. A imitação dos modelos gregos sufoca-o. É um decadente. Complica os assuntos com multidão de alusões mitológicas, perde-se em confusões sintáticas; a sua linguagem é a mais obscura e difícil de todos os poetas romanos. Só quando, depois de havermos lido uma imitação genial de Propércio, como são as *Elegias Romanas*, de Goethe, voltamos aos versos do romano, é que descobrimos a flama da sua paixão, mais violenta que a de qualquer moderno:

---

10 Sextus Propertius, c. 47- c. 15 a. C.
Edições críticas por J. Phillimore, 2.ª ed., Oxford, 1907, e por D. Paganelli, Paris, 1929.
W. Schoene: *De Propertii ratione fabulas adhibendi.* Leipzig, 1911.
A. Lapenna: *Properzio.* Firenze, 1951.
J. P. Sullivan. *Propertius*. Cambridge, 1976.

"Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit."

Propércio é artista; menos nas tentativas de solenes elegias patrióticas – essa tentativa um tanto estranha do poeta erótico explicar-se-á mais tarde – do que na música extraordinária das suas palavras. Versos como os da Elegia I só se encontrarão em Virgílio.

Enfim, quanto a Tibulo[11], é forçoso confessar que não somos capazes de formar uma idéia bem clara da sua poesia. Dos seus quatro livros de poemas, mal se conservou uma dúzia de poesias, misturadas com produções alheias que constituem o "Corpus Tibullianum", objeto de estudos intermináveis dos filólogos. É confuso como Propércio, mas muito mais suave; Ronsard e todos os classicistas o preferiram ao "ardoris nostri poeta". Tibulo é, entre os elegíacos, o mais elegíaco.

A injustiça evidente da preferência dada a Tibulo explica-se pela modificação semântica que a acepção da palavra *elegia* sofreu. Propércio é elegíaco; mas não é "elegíaco" sentimental. Com mau gosto infalível, a posteridade elegeu Ovídio, o mais sentimental entre os elegíacos romanos, excessivamente sentimental porque desiludido pela própria fraqueza, e conferiu-lhe uma glória póstuma sem par. "Sentimentalismo é sentimento, comprado abaixo do preço" – a frase de Meredith aplica-se bem a Ovídio[12].

---

11 Albius Tibullus, c. 54-19 a. C.
Edições críticas por J. P. Postgate, 2.ª Ed., Oxford, 1924, e por J. Calonghi, Torino, 1928.
A. Cartault: *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris, 1909.
K. Witte: *Tibull*. Erlangen, 1924.
V. Ciaffi: *Lettura di Tibullo*. Torino, 1944.

12 Publius Ovidius Naso, 43 a. C.-17/18 d. C.
Amores; Heroidas; Ars amatoria; Remedia amoris; Fasti; Metamorphoseis; Tristia; Epistulae ex Ponto.
Edição por J. P. Postgate, Oxford, 1898.
C. Ripert: *Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exile*. Paris, 1921.
E. K. Rand: *Ovide and His Influence.* Boston, 1925.
E. Martini: *Einleitung zu Ovid.* Praha, 1933.
H. F. Fraenkel: *Ovid, a Poet Between Two Worlds*. Berkeley, 1945.

A diversidade das suas obras revela o virtuose. Sabe fazer tudo. Cria, nos *Amores* e nas *Heroides*, cartas imaginárias de amantes famosos, uma "teoria do amor" que exercerá influência profunda nos *troubadours* da Idade Média. Cria até, na *Arte de Amar*, uma verdadeira estratégia da conquista erótica, e logo depois, nos *Remedia Amoris*, a estratégia da "libertação". Os *Fastos* acompanham com pequenas poesias narrativas o calendário das festas romanas; ao lado de idílios encantadores, aparecem versões fastidiosas de episódios patrióticos – é pela segunda vez, depois de Propércio, que encontramos isso. As *Metamorfoses* regalam-nos com uma multidão de contos mitológicos bem conhecidos, conhecidos até demais: Vênus e Adônis, Faetonte, Píramo e Tisbe, Perseu e Andrômeda, Eco e Narciso, Ícaro, Níobe, Orfeu, Midas, Dáfnis, Filêmon e Baucis, Polifemo e Galatéia. Ovídio contaminou a literatura universal, fornecendo-lhe assuntos tediosos; enfim, o tédio tornou-se seu próprio destino. Exilado, por motivo de qualquer *affaire de femme*, para a região bárbara do Mar Negro, mandou para Roma suas elegias sentimentais: as *Tristes* e *Epistolae ex Ponto*. São comoventes. Mas Ovídio não é um poeta sério. Nele perdeu-se, pela ambição do mitologismo falso, um notável poeta ligeiro, talvez um humorista à maneira de Heine ou Musset. Contudo, não são nomes desprezíveis estes, embora não convenha colocá-los ao lado de Goethe e Racine. Mas foi justamente isso o que aconteceu com Ovídio. A posteridade tomou-o a sério: já o lê nas escolas a mocidade, há quase doze séculos. Os meninos não lhe compreendem o erotismo; os adultos não lhe compreendem a malícia. Do outro mundo, Ovídio poderia repetir o que gemeu entre os bárbaros do Oriente onde ninguém lhe compreendeu a língua:

> "Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli."

Ovídio é hoje algo mais apreciado do que ainda há 30 ou 50 anos. É um artista elegante, um parnasiano à maneira de Banville. Até se descobriram "verdades" na sua poesia mitológica; nos *Fastos* existem tradições autênticas da antiga religião romana, antes da grecização; apenas não foi fácil perceber isso porque o poeta mundano fala sempre a linguagem da sua própria época. Não foi por acaso que Ovídio se tornou o poeta mais lido da Idade Média: a maneira anacrônica dos medievais, vestindo os deuses e heróis antigos de trajes da sua própria época, já é a maneira de Ovídio,

que poderia ser interpretado, neste sentido, como "o mais moderno" dos poetas da Antiguidade.

A desporporção ovidiana entre assunto e estilo é um fenômeno geral da literatura romana; é reflexo da desproporção entre a realidade romana e a literatura latina. As tentativas de poesia patriótica em Propércio e Ovídio são sintomas de uma crise aguda dessa convivência, daquele momento transitório que foi considerado pela posteridade como época de apogeu da literatura latina; a "época augustana". Por isso, aconteceu que os lugares de maiores poetas romanos, devidos a Lucrécio e Catulo, couberam, na tradição dos séculos, a Horácio e Virgílio.

O restabelecimento da paz por Autusto parecia tornar possível a conjunção dos esforços políticos e culturais. A proteção que Mecenas deu às letras é uma tentativa de conseguir artificialmente a unidade das realidades material e espiritual, própria dos gregos. O Estado romano esperava os seus Homeros e Píndaros. A literatura latina, porém, por força das suas origens, é individualista e elegíaca. A dois grandes poetas menores, Horácio e Virgílio, coube a tarefa de realizar uma poesia maior. A conseqüência foi o artifício sublime: o classicismo.

Horácio[13] é, talvez, o maior entre os poetas menores: sensível sem sentimentalismo, alegre sem excesso, espirituoso sem prosaísmo. Para falar em termos da filosofia antiga, é um eclético, como Cícero e quase todos os romanos: dado ao gozo epicureu da vida, é capaz de atitudes estóicas. Veri-

---

13 Quintus Horatius Flaccus, 65-8 a. C.
Carminum libri IV; Epodon liber; Sermonum libri II; Epistolarum libri II.
Edição crítica por E. C. Wickham e H. W. Garrod, 8.ª ed., Oxford, 1941.
J. F. D'Alton. *Horace and His age*. London, 1917.
G. Pasquali: *Orazio lírico.* Firenze, 1920.
A. J. Campbell: *Horace. A New Interpretation.* London, 1924.
E. H. Haight: *Horace and His Art of Enjoyment*. New York, 1925.
Th. Birt: *Horaz's Lieder.* Leipzig, 1925.
A. Dupouy: *Horace*. Paris, 1928.
N. Terzaghi: *Orazio*. Firenze, 1931.
L. P. Wilkinson: *Horace and His Lyric Poetry.* Cambridge, 1945.
W. Wili: *Horaz und die augusteische Kultur*. Basel, 1948.
E. Fraenkel: *Horace.* Oxford, 1957.

fica-se certa ambigüidade em Horácio, e esta, aliada ao domínio perfeito e até virtuoso da língua e de todos os metros da poesia grega, criou um poeta autêntico. Horácio é poeta lírico à maneira de Heine ou Musset, poeta satírico à maneira de Pope, poeta moralista-político à maneira de Carducci; às vezes consegue o equilíbrio pelo qual se distingue Andrew Marvell, o grande horaciano inglês. Não é o maior, mas o mais completo dos poetas romanos.

Os quatro livros de *Odes* constituem a coleção mais variada de poesias. Desfrutador alegre e até licencioso da vida, o amante – "nympharum fugientum amator" – de várias Pirras, Lídias, Leucônoes, Glicérias, Cloes, Fílis, e também de diversos meninos, celebra o vinho e a dança ("Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus"), mas sente ligeiros acessos de melancolia ao pensar na instabilidade das coisas deste mundo: "Carpe diem!", recomenda, porque "Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni". Sempre o atrai a retirada para a vida pacífica nos campos ("Ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet"). Os antepassados – pensa o romântico – viveram assim – longe dos negócios da cidade, dedicados aos idílicos trabalhos rurais:

> "Beatus ille qui procul negotiis,
> Ut prisca gens mortalium,
> Paterna rura bubus exercet suis."

As alusões à "gens prisca" são significativas. Quando Horácio for chamado ("Poscimur!") a poetizar a realidade romana, irá encontrar versos de patriotismo imperalista. Mas o verdadeiro Horácio não está aí. Em contradição flagrante com a poesia de sentido coletivo celebra a atitude da elite culta, odiando os plebeus vulgares e mantendo-os ao longe – "Odi profanum vulgus et arceo" – e, quando muito, aproxima-se do ideal estóico, do homem puro e íntegro – "integer vitae scelerisque purus", profetizando que até as ruínas do Fim do Mundo o encontrariam indomável e indomado:

> "Si fractus illabatur orbis,
> Impavidum ferient ruinae."

Mas Horácio não nasceu para isso. Do seu posto de observação na vila no campo, prefere satirizar os costumes da capital: primeiro, nos *Epo-*

dos, com moralismo amargo, mais tarde, nos dois livros de *Sátiras*, com sorriso amável, zombando dos avarentos, devassos, parasitos, loquazes, sem ferir a fundo. As *Epístolas* afirmam a sabedoria do "Nil admirari", e a famosa Arte Poética, *Ad Pisonem*, ensina a doutrina do classicismo moderado: "Est modus in rebus, sunt certi denique fines". Depois de tudo isso, Horácio acredita ter erigido a si mesmo um monumento poético para sempre:

"Exegi monumentum aere perennius."

Terá razão? Horácio é um anacreôntico, um epicureu ligeiro, um irônico polido e elegante. O grande moralismo político não é o seu lado mais forte. É menos poeta do que artista, virtuoso admirável da construção de poemas, da eurritmia do verso, dos metros complicados. Não é gênio titânico. É um poeta culto, ligeiramente epígono, ligeiramente romântico. E não só culto, mas que sabe viver, e que se retira, em tempos de guerra civil e perturbação social, para a vila no campo e para a poesia. Estaremos em presença de um evasionista? Não. Ele é antes um grande egoísta. São apenas os seus prazeres e as suas melancolias que o preocupam. Nas tempestades do mundo lá fora, Horácio conserva a cabeça e o bom senso: o que importa é o homem, o indivíduo. Não é romano típico, mas é poeta romano típico.

Horácio é o poeta culto entre e para os poetas cultos, um "poet's poet". Daí a sua influência imensa na poesia culta de todos os tempos[14], em Ariosto e Parini, Fray Luis de León e Quevedo, Ronsard e La Fontaine, Marvell, Pope e Goethe. Criou uma infinidade de versos memoráveis, expressões inesquecíveis; e se se tornaram frases feitas e lugares-comuns, não é sua culpa, e sim a sua glória, o seu "monumentum aere perennius". Horácio criou um dicionário poético e uma língua poética comuns à humanidade inteira.

---

14 M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en Espana.* 2 vols. Madrid, 1885.
E. Stemplinger: *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance.* Leipzig, 1906.
G. Showerman: *Horace and His Influence.* Boston, 1922.

Virgílio morreu antes de terminar a última redação dos versos da *Eneida*; e da obra histórica de Tito Lívio[15], *Ab urbe condita*, só possuímos fragmentos: os livros I – X e XX – XLV, tratando dos anos 753 – 293 e 218 – 167 da nossa era, e ainda com lacunas. Isso não tem grande importância, porque as duas obras, nascidas do mesmo impulso de idealizar a história romana, se completam. É difícil imaginar perfeição maior que os versos virgilianos; e quanto às lacunas em Lívio, a perda da historiografia não é muito sensível. Lívio não é uma fonte de primeira ordem. É inexato, não tem espírito crítico, aceita lendas e invenções patrióticas, vê tudo do ponto de vista de um aristocrata romano, não tem perspectiva histórica. Gosta de engrandecer os acontecimentos, como se a cidadezinha bélica, meio selvagem, dos primeiros tempos já tivesse sido a "Urbs" do Império. São resultados dessa teatralização os famosos episódios que conhecemos da escola – Rômulo e Remo, o rapto das Sabinas, os Horácios e Curiácios, a morte de Lucrécia, a revolta de Coriolano, a virtude cívica de Cincinato, Ápio e Virgínia, a invasão dos gálios, Aníbal "ante portas" e em Cápua, a morte de Sofonisba e a obstinação de Catão. À idealização da história romana corresponde o estilo solene, às vezes poético, quase sempre monótono. Lívio escreve o comentário em prosa daquelas odes patrióticas. Na escola, serve ainda como espelho de feitos do mais alto patriotismo; e tornou-se modelo internacional quando a historiografia moderna começou a escrever a história nacional das pátrias européias. Contudo, não é justo qualificar a história *Ab urbe condita* como "epopéia nacional em prosa". Lívio inventou só onde não havia fontes; teve de inventar, porque os romanos haviam esquecido a sua própria história primitiva. E o moralismo de Lívio torna-se suportável pela ligeira melancolia de um espírito aristocrático que sabe decadente a moral da sua própria época. Afinal, não pretendeu dar historiografia exata, mas uma história exemplar; não como foi, mas como devia ser. Fê-lo de maneira tão discreta que épocas posteriores puderam interpretá-lo de maneira anacrônica, tirando das suas lendas os axiomas da mais alta sabedoria política. Não há outro historiógrafo que possa gabar-se de comentadores

---

15 Titus Livius, 59 a. C.-17 d. C.
Edição crítica por R. S. Conway e C. F. Walters, 3ª ed., 4 vols., Oxford, 1936.
H. Taine: *Essai sur Tite-Live*. 7ª ed. Paris, 1904.
H. Bornecque: *Tite-Live*. Paris, 1933.

como Maquiavel, Vico e Montesquieu. A história ideal dos romanos transformou-se em história ideal da Humanidade.

Deste modo estranho, Lívio salvou-se pelo idealismo. O mesmo idealismo prejudicou a poesia de Virgílio[16]. O gênio do idílio realista não conseguiu o realismo homérico; só o idealizou. Mas quase criou, com isso, uma poesia ideal.

Para provar a primeira parte da tese – o realismo inato de Virgílio – não é preciso afirmar a autenticidade duvidosa do idílio "Moretum", descrição exata da preparação de uma refeição de camponeses. Basta comparar as *Bucólicas* e as *Geórgicas*. As *Bucólicas*, obra da mocidade, já dão testemunho da predileção de Virgílio pela poesia rústica ("Fortunatus et ille deos qui novit agrestes"). Mas Virgílio não é homem dos campos; tem apenas a nostalgia do homem urbano pela vida rústica, que – no belíssimo verso "Deus nobis haec otia fecit" – lhe aparece como "ócio", o que é significativo. O estilo corresponde a esse erro melancólico: é melódico e altamente artificial. Virgílio é responsável pelas inúmeras éclogas da Renascença, com os seus

---

16 Publius Vergilius Maro, 70-19 a. C.
Bucolia (43/37); *Georgica* (37/30); *Aeneis*. (A autenticidade dos poemas pastorais *Moretum* e *Culex* é duvidosa.)
Edição crítica por Conington e Nettleship, 4ª ed., 3 vols., London, 1881/1883.
Sainte-Beuve: *Étude sur Virgile.* Paris, 1857 (3ª ed., 1878).
M. Y. Sellar: *Virgil*. Oxford, 1908.
J. W. Mackail: *Virgil and His Meaning to the World of Today.* Boston, 1922.
T. R. Glover: *Virgil*. London, 1923.
A. Cartault: *L'art de Virgile dans l'Enéide*. Paris, 1926.
J. Hubaux: *le réalisme dans les "Bucoliques" de Virgile.* Liège, 1927.
R. Heinze: *Virgils epische Technik*. 3ª ed. Leipzig, 1928.
O. Wili: *Virgil.* Zuerich, 1930.
T. Fiore: *La poesia di Virgilio*. Bari, 1930.
L. Hermann: *Les masques et les visages dans les "Bucoliques" de Virgile*. Bruxelles, 1930.
W. F. Otto: *Virgil.* Leipzig, 1931.
A.-M. Guillemin: *L'originalité de Virgile.* Paris, 1931.
W. F. J. Knight: *Roman Virgil.* London, 1944.
V. Poeschl: *Die Dichtkunst Virgils*. Wien, 1949.
J. Perret: *Virgile, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1952.
A.-M. Guillemin: *Virgile, le poète, l'artiste et le penseur*. Paris, 1952.

pastores amorosos e as alusões a acontecimentos políticos que preocupam os poetas. Em comparação, o poema didático *Geórgicas* é realista num sentido elevado. Realismo classicista, talvez realismo clássico. Aí, também, não estão ausentes as preocupações políticas: Virgílio faz propaganda da reagrarização da Itália, pronunciando-se contra o latifúndio, para salvar a "justissima tellus". Mas as descrições da agricultura, da vida das árvores, da criação de gado, da apicultura, são de um realismo sereno e só parecem idealizadas a leitores acostumados a certa barbaridade da vida rústica em outras regiões. Há três milênios que o arado não pousou na terra itálica. É uma paisagem altamente humanizada, à qual Virgílio está saudando:

"Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus."

A esta "Mãe Itália" está dedicada a *Eneida*. Comparações com Homero, provocadas pela imitação manifesta, não são, no entanto, convenientes. O espírito é diverso. O estilo "rápido, direto e nobre" é substituído por certa dignidade melancólica e monótona; o espírito bélico, pelo civismo e senso de justiça; o antropomorfismo, pela fria religião de Estado. Mas Virgílio é o que Homero não foi e não podia ser: é artista. Um artista incomparável do verso, da música das palavras. As expressões poéticas do imperalismo romano estão como que envolvidas no "altum silentium" da música virgiliana. Sol e lua da Itália real levantam-se e põem-se – "fugit irreparabile tempus" – sobre personagens pálidas e acontecimentos penosamente inventados. A tarefa de inventar uma tradição oficial do Império Augustano inspirou ao poeta uma utopia das virtudes políticas dos romanos, quase já uma política cristã. A Idade Média cristã, encantada pelos amores de Dido e Enéias, não viu esse aspecto de Virgílio; só Dante o adivinhou, após a derrota da sua própria utopia política – e por todos os séculos depois ecoou o verso modesto e profético:

"Forsan et haec olim meminisse juvabit."

A Virgílio aplica-se, mais do que a outro qualquer poeta, a distinção de Schiller entre "poesia ingênua" e "poesia sentimental". Virgílio não é nada ingênuo, e desde que o romantismo descobriu o gênio na poe-

sia popular e de boêmios indisciplinados, a glória multissecular de Virgílio empalideceu. Em comparação com o "gênio popular" Homero, Virgílio foi considerado como poeta da decadência, de falsa dignidade, incapaz de representar a vida real. É verdade que Virgílio pertence a uma época de decadência; e é justamente por isso que não quer reproduzir a realidade que lhe pretendem impor. É artista, inventa um mundo ideal, melhor, superior. Apresenta-nos santos e heróis artificiais, porque não existem outros. Não como romano, mas como intelectual romano, Virgílio é da Resistência. Opõe ao caos moral da sua época os ideais do trabalho rústico ("Labor omnia vincit improbus"), da justiça imparcial ("Parcere subjectis et debellare superbos") e do amor ao próximo ("Non ignara mali miseris succurrere disco"). A idéia central da sua obra inteira é a utopia de uma "aetas aurea": utopia romântica nas *Bucólicas*, utopia social nas *Geórgicas*, utopia política na *Eneida*. Sente, com amargura melancólica, a distância entre esse ideal e a sua época crepuscular ("...cadunt, altis de montibus, umbrae"), e qualquer acontecimento insignificante, como o nascimento de uma criança, lhe sugere logo esperanças indefinidas de um futuro melhor, como naquele verso – "Magnus ab integro, saeclorum nascitur ordo" – da Écloga IV das *Bucólicas*. Então, aquele crepúsculo melancólico aparece como aurora esperançosa de uma nova era, e o poeta pagão Virgílio, insatisfeito com a religião oficial e os sistemas filosóficos, ergue a voz como um profeta no Advento. Com efeito, todos os séculos cristãos interpretaram a Écloga IV como profecia pagã do nascimento do Cristo. Compararam-se as viagens mediterrâneas de Enéias às do apóstolo Paulo, a fundação da Urbs à da Igreja. Lembrou-se a unificação do Império Romano por Augusto, o soberano de Virgílio, como condição indispensável da missão do cristianismo. A Idade Média não sabia explicar a profecia e o gênio de Virgílio senão transformando-o em feiticeiro poderoso, em herói de inúmeras lendas; em Dante, Virgílio já é o representante da "Razão" pagã, não batizada, mas "naturaliter christiana" e iluminando todo o mundo latino e católico. Chamaram a Virgílio "pai do Ocidente"[17].

---

17 D. Comparetti: *Virgilio nel medio Evo*. 2ª ed. Firenze, 1896.
Th. Haecker: *Virgil, Vater des Abendlandes.* Hellerau, 1931.

Virgílio é "pai do Ocidente" num sentido muito amplo. O seu ideal do "labor" está na disciplina dos monges de S. Bento, união do trabalho nos campos e do trabalho intelectual; e o seu ideal do "otium" está na dedicação dos humanistas à ciência desinteressada. Até a música dos seus versos melancólicos ensinou a todas as épocas a transformação da angústia em arte. Homero é maior, sem comparação; mas é Virgílio que nos convém.

A posição de Horácio e Virgílio dentro da literatura romana é diferente da que ocupam na literatura universal. As inúmeras tentativas, em todas as épocas e literaturas, de imitar a ode solene de Horácio e a epopéia heróica de Virgílio, não foram, as mais das vezes, bem sucedidas. A verdadeira influência dos poetas está na elaboração de um tom poético finamente humano e expressivo, na sátira horaciana e na écloga virgiliana. Na literatura universal, Horácio e Virgílio são os maiores entre os poetas menores. Na literatura romana, são os últimos poetas "maiores". Com eles, acabam as tentativas de poesia de interesse coletivo. Desde então, toda a literatura romana está na oposição. É possível interpretar essa oposição como resistência da gente culta contra o despotismo dos Césares; Gaston Boissier reuniu diversos estudos sobre escritores romanos do primeiro século da nossa era, sob o título *L'oppositions sous les Césars*. Contudo, essa oposição não é um fenômeno transitório nem meramente político; exprime o caráter íntimo da literatura romana, que só durante poucos decênios, imediatamente antes do começo da nossa era, acreditava na possibilidade de penetrar na realidade hostil, retirando-se depois para a região na qual individualismo, intelectualismo, temperamento elegíaco e resignação estóica se encontram. Mas explica-se que, sob o domínio de Tibério, Calígula e Nero, aquele individualismo tome a atitude de oposição literária, substituindo a oposição política, já impossível.

O sentido político da oposição está claro em Lucano[18], que morreu como conspirador contra Nero. A *Farsália* é hoje pouco lida; já

---

18 Marcus Annaeus Lucanus, 39-65 a. C.
Pharsalia.
Edições críticas por A. E. Housman, Oxford, 1926, e por J. D. Duff, London, 1928.

não se lêem as epopéias históricas, e certos manuais chegam a considerar Lucano como sucessor fraquíssimo de Virgílio. Nada mais errado. Apesar da diferença dos temperamentos, é Lucano de uma originalidade absoluta; foi o primeiro poeta que pensou em basear uma epopéia em acontecimentos históricos, até em acontecimentos do passado imediato. Lucano descreve – a intenção do súdito de Nero é manifesta – o fim da República Romana. O assunto histórico-político implica o abandono do aparelho mitológico: nesse sentido a *Farsália* é uma criação *sui generis* na literatura universal; nem Voltaire teve essa coragem. E Lucano é corajoso. Ousa tomar atitude contra o César, opondo-se ao consenso do mundo e dos séculos. O seu herói é o suicida Catão, o seu partido é o republicano. A *Farsália* é um poderoso sermão político, a favor de uma causa já vencida, abandonada pelos deuses, mas por isso mesmo mantida pelo espírito do novo Catão:

"Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni."

A qualidade de poeta retórico, cheio de argumentos sofísticos e alusões eruditas, é o que afasta Lucano do gosto moderno – ou afastava, antes do advento do neogongorismo: Lucano, natural de Córdova, patrício de Góngora, é artista requintado a serviço de uma causa política. É um poeta da grande cólera, como poucos na literatura universal, um satírico vigoroso, um mestre do desprezo altivo. A indignação moral e a coragem política têm raízes no seu credo estóico. Lucano é o primeiro estóico autêntico da literatura romana – daí a sua linguagem violenta; e é também o primeiro grande estóico de raça espanhola. Daí a sua influência profunda em alguns espíritos de elite da literatura universal. Lucano nunca foi o autor preferido da maioria; mas, quando alguns dos poucos que

---

F. Grosso: *La Farsaglia di Lucano.* Fossano, 1901.
G. Boissier: *L'opposition sous les Césars*. 5ª ed. Paris, 1905.
R. Pichon: *Les sources de Lucain*. Paris, 1911.
E. Fraenkel: *Lukan als Mittler des antiken Pathos*. Hamburg, 1927.
R. Castresana: *Historia y política en la "Farsalia" de Lucano*. Madrid, 1956.

o admiravam o traduziram – Jaureguí na Espanha, Rowe na Inglaterra –, surgiram grandes obras de arte. Há algo de Lucano em Corneille, e muito em Swift.

Lucano fez uma tentativa de atentado contra Nero; mas era essencialmente *homme de lettres*, assim como o próprio déspota. Sêneca[19] é homem da ação também; mas a situação da "opposition sous les Césars" explica bem que na sua vida a atividade literária e a atividade política estejam separadas, encontrando-se só no final, quando o político obedeceu ao conselho do literato estóico, suicidando-se. Dentro da sua atividade literária existe separação semelhante: entre os escritos filosóficos e as tragédias. Estas, as únicas tragédias romanas que subsistem, são obras de epígono; versões fortemente retóricas de peças gregas, substituindo a vida dramática por efeitos brutais, assassínios no palco, aparições de espectros vingadores, discursos violentos, cheios de brilhantes lugares-comuns filosóficos; até nas situações mais trágicas as personagens soltam trocadilhos espirituosos, de ironia cruel. Reconhecem-se, em tudo isso, certas qualidades do teatro espanhol; e Sêneca é espanhol, natural de

---

19 Lucius Annaeus Seneca, 4 a. C.-65 d. C.
Escritos filosóficos: *Dialogorum 1. XII* (De providentia, De constantia sapientis, De ira 1.III, De beneficiis, De consolatione, De vita beata, De otio, De tranquillitate animi, De brevitate vitae, De clementia); *Quaestiones naturales;* (124) *Epistulae morales ad Lucilium.*
Tragédias: *Hercules furens; Troades; Phoenissae; Medea; Hipolytus; Oedipus; Agamemnon; Thyestes; Hercules Oetaeus.* – Uma décima tragédia, *Octavia,* não é autêntica.
Edições modernas das tragédias por R. Peiper e G. Richter, 2.ª ed., Leipzig, 1921, e por L. Hermann, 2 vols., Paris, 1924/1926.
R. Schreiner: *Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griechischen Vorgängern.* Muenchen, 1909.
R. Waltz: *La vie de Sénèque.* Paris, 1910.
L. Herrmann: *Le tréâtre de Sénèque*. Paris, 1924.
O. Rogenbogen: *Schmerz und Tod in den Tragödien des Seneca.* Hamburg, 1930.
C. Marchesi: *Seneca*. 2ª ed. Messina, 1934.
Cl. W. Mendell: *Our Seneca.* New Haven, 1941.
I. Lanna: *Lucio Anneo Seneca*. Torino, 1955.
E. Baratore: *Introduzione alle Tragedie di Seneca*. Roma, 1956.

Córdova, como Lucano e Góngora. Parece-se mais com o intelectualista Calderón do que com Lope de Vega, sem possuir a força cênica do primeiro. Duvida-se da representabilidade dessas peças, para as quais talvez nem existissem teatros na Roma imperial. Parecem antes destinadas à recitação em círculos literários, possivelmente na própria corte. Mas representações ocasionais nos teatros italianos modernos têm-lhes revelado uma inesperada força de efeito no palco.

O filósofo Sêneca é como se fosse outra pessoa. Escreve em estilo coloquial, embora com energia apaixonada, violando a sintaxe, acumulando as elipses. A moral que recomenda ao seu correspondente Lucílio revela, uma vez mais, o espanhol: é o estoicismo. Mas Sêneca está longe da imperturbabilidade estóica que professa. Está possuído pela imagem da morte que em toda a parte o espia, e a recomendação permanente do suicídio, como saída definitiva ("Non sumus in ullius potestate, cum mors in nostra potestate sit"), é menos evasão do que tentativa de vencer a morte pela própria morte: "Placet, pare, si non placet, quaecumque vis, exi." Qualquer oportunidade de "sair" vale como caminho da liberdade.

Em face dessa moral do suicídio, não se compreende bem como tantos séculos puderam acreditar no cristianismo clandestino de Sêneca, inventando até um encontro dele com o apóstolo Paulo. Na verdade, Sêneca não foi influenciado pela religião cristã; foi, muito ao contrário, o cristianismo, em sua atitude ética, que foi profundamente influenciado pelo estoicismo de Sêneca, transformando porém o suicídio em martírio. O que Sêneca tinha em comum com os cristãos da Igreja primitiva era a angústia. A mesma angústia que invade as suas tragédias, alterando completamente o espírito dos seus modelos gregos, transformando-os em quadros grandiosos de tirania sangrenta, medo, pânico e terror sinistro.

A filosofia estóica de Sêneca é uma tentativa, apaixonada porque infrutífera, de vencer a angústia, que se exprime nas suas tragédias. Sêneca, como filósofo, está convencido da possibilidade de vencer o terror pela elevação espiritual: "Pusilla res est hominis anima; sed ingens res contemptus animae." Sêneca, como poeta, sabe o mundo povoado de demônios e de almas decadentes, já incapazes de resistir. Em versos notáveis anuncia a

"última decadência dos tempos", e a necessidade de morrer, sem temores, com este mundo:

> "In nos aetas ultima venit?
> O nos dura sorte creatos,
> Seu perdidimus solem miseri,
> Sive expulimos! Abeant quaestus.
> Discede timor. Vitae est avidus,
> Quisquis non vult, mundo secum
> Pereunte, mori."

As tragédias de Sêneca não merecem o desprezo em que caíram de há dois séculos para cá. Elas também são poesia, e grande poesia, cujo eco se encontra em Shakespeare, Webster e Tourneur, e, pudicamente escondido, em Racine. A tragédia de épocas de transição violenta é sempre do tipo das tragédias de Sêneca, e a retórica dos seus versos não é vazia nem falsa, porque dramatiza uma grande personalidade: a personalidade do moralista que se aproxima da caridade cristã, mas que, como individualista, é incapaz de submeter-se à disciplina do dogma. Sêneca é o primeiro dos dramaturgos espanhóis e também o primeiro dos laicistas espanhóis. A sombra desse homem livre e angustiado – "creo, tú a mi incredulidad ayuda" – desse Unamuno romano, erra pelos séculos, e no seu cortejo aparecem, de vez em quando, outras sombras, ensangüentadas, de tiranos e vítimas de sua tragédia, que ainda não perdeu a atualidade.

Lucano e Sêneca são intelectuais, assim como Quintiliano[20], o grande mestre-escola da literatura romana, sistematizador do gosto arcaizante da "oposição" conservadora. Do outro lado está, zombando dos sofrimentos da gente rica e queixando-se de misérias mais substanciais, o

---

20 Marcus Fabius Quintilianus, c. 35-95.
Edição da Institutio Oratoria por F. Meister, Leipzig, 1886/1887.
B. Apeel: *Das Bildungs – und Erziehungsideal des Quintilian nach der Institutio Oratoria*. Muenchen, 1914.
D. Bassi: *Quintiliano maestro*. Firenze, 1929.

fabulista Fedro[21], o pobre escravo, a voz do povo. Não se compara com os seus grandes contemporâneos. Escreve para incultos e meninos, sem força poética, sem a malícia de La Fontaine. Conta o que ouviu contar, a história do lobo e do cordeiro, e lembra-se do seu próprio destino, da "injuriae qui addideris contumeliam". Mal se pode dizer que Fedro seja poeta; mas é de uma dignidade inconfundível, porque este único elegíaco popular é, talvez, a voz mais solitária da literatura romana.

O escravo, tanto na literatura como no direito romano, não tem existência legal. É objeto entre outros objetos, e um objeto do qual se abusa. Assim aparecem os escravos na sátira de Petrônio[22], sátira sem moralismo, porque o satírico participa da moral do seu ambiente: novos-ricos, pederastas, parasitos, levando uma vida devassa em bordéis e estações de águas. No centro está o *parvenu* Trimalchio, caricatura, em tamanho sobrenatural, do milionário que gosta de imitar a *jeunesse dorée* e os literatos estóicos, cobrindo-se de ridículo. As intenções de Petrônio não são muito puras; parece que pretendeu ridicularizar a oposição burguesa e intelectual, para agradar a Nero. Nós, porém, não temos motivos para acusá-lo de calúnia nem para indignar-nos com a licenciosidade das suas expressões. O ambiente de Petrônio é o das nossas capitais, da nossa "alta sociedade". Apenas somos nós que nem sempre temos a coragem de dizer a verdade com o realismo do romano, nem a capacidade de exprimi-la com o seu riso espirituoso. A obra de Petrônio é de estranha e alegre atualidade.

Se a obra completa de Petrônio fosse conservada, apareceria ele, talvez, maior do que os poetas da sua época. E dessa época poucos restam.

---

21 Caius Julius Phaedrus, séc. I.
Edições por J. P. Postgate, Oxford, 1919, e por A. Brenot, Paris, 1924.
C. Marchesi: *Fredo e la favola latina.* Firenze, 1923.

22 Caius Petronius Arbiter, séc. I.
Edições críticas dos fragmentos existentes do *Satyricon* por K. Buecheler, 4.ª ed., Berlin, 1904, por W. B. Sedgwick, Oxford, 1925, e por A. Ernout, Paris, 1950.
G. Boissier: *L'opposition sous les Césars.* 5ª ed. Paris, 1905.
C. Marchesi: *Petronio*. Roma, 1921.
E. Paratore: *Il Satyricon di Petronio*. Firenze, 1933.
E. Marmorale: *La questione petroniana.* Firenze, 1948.

Pérsio[23] é um homem digno; a sua dignidade de estóico sincero justifica a indignação das suas sátiras, mas não a dureza dos seus versos. Marcial[24] teria sido um poeta apreciável, fino elegíaco e paisagista, se a corrupção dos tempos não o tivesse transformado em literato profissional. Assim como o famoso epigramatista se nos apresenta, parece uma falsa celebridade. Teve a sorte de chegar à posteridade como o único dos epigramatistas latino. A sua obscenidade, justificada ou quase justificada pela língua clássica, inspirou a muitas gerações de padres, professores e eruditos imitações mais obscenas, criando-se vasta literatura clandestina, ao lado da erudição e edificação oficiais. O seu realismo quase ingênuo faz dos seus versos uma mina de informações sobre os aspectos menos sublimes da vida romana. A sua arte é virtuosidade de um poeta de profissão.

A mentira poética e mitológica, da qual o epigramatista foge como da peste, é dignamente representada por Estácio[25], cuja glória se baseia na pobreza da Idade Média em manuscritos latinos – Estácio era conservado a par de Virgílio. Até Dante e Chaucer o estimaram como fonte de informações mitológicas e como hábil narrador em verso. Mas as suas poesias da vida familiar, as *Silvae*, são bastante insignificantes, e uma epopéia como a *Thebais* só existe como amostra da suprema ilegibilidade.

Somente no século II, quando o pesadelo do despotismo era desaparecido e a oposição política se tornara dispensável, é que os conformistas cínicos ou ingênuos desaparecem também; e surge, então, outra oposição mais radical. Em Juvenal, chega quase à força de expressão profética.

---

23 Aulus Persius Flaccus, 34-62.
Edição por A. Cartault, Paris, 1920.
F. Villeneuve: *Essai sur Perse*. Paris, 1918.

24 Marcus Valerius Martialis, c. 40-c. 102.
Edições: Lindsay, Oxford, 1902; Heraeus, Leipzig, 1924; Izaac, Paris, 1930.
C. Marchesi: *Valerio Marziale*. Genova, 1914.
G. B. Bellissima: *Marziale*. Torino, 1931.

25 Publius Papinius Statius, c. 40-c. 96.
Edição por H. W. Garrod, Oxford, 1906.
Silvae; Thebais; Achilleis.
L. Legras: *Étude sur la Thébaide de Stace.* Paris, 1905.

Juvenal[26] trata, nas suas 16 sátiras, os assuntos de Horácio: hipócritas devassos (sát. II), loquazes importunos na rua (III), efeminação dos ricos (IV), lascívia das mulheres (VI), literatos ridículos (VII), caçadores de heranças (IX), métodos errados de educar os filhos (XIV), orgulho dos militares (XV). Mas Juvenal não tem nada de Horácio; ou antes, Horácio não tem nada de Juvenal. Este estóico duro só pretende dizer a verdade, e neste afã encontra as palavras mais justas, mais definitivas. "Si natura negat, facit indignatio versum"; e a indignação não lhe negou as expressões de um profeta bíblico. Como um Amós ou um Jeremias, Juvenal sentou-se no alto da colina e viu a massa brutalizada, enfurecida pelas paixões mais baixas, dançando e gritando sem perceber a tempestade que se aproximava. Roma apresentou-se ao seu espírito excitado como um grande quadro histórico do século XIX, de Couture: uma aurora terrível, iluminando a sala cheia de mulheres embriagadas, homens esgotados, o vinho derramado por toda a parte. E Juvenal gritou – não contra o déspota, como o haviam feito Lucano e os intelectuais, mas contra a sociedade inteira. Juvenal é um tribuno irritado – se bem que apolítico –, um panfletista de eloqüência torrencial e sem requintes poéticos, um profeta dos subúrbios de Roma, a voz da consciência romana. Os seus versos aliás fariam melhor figura em linhas de prosa. Mas então, talvez não déssemos o mesmo crédito às palavras do retor furioso. Existem, pelo menos, dúvidas assim quanto ao prosador Suetônio[27]; é verdade que ele conta os crimes horrorosos de um Tibério, de um Calígula, de um Nero, de um Domiciano, com a frieza de um autor de

26 Decimus Junius Juvenalis, c. 60-c. 140.
Edições críticas por S. G. Owen, 2ª ed., Oxford, 1907, e por P. De Labriolle e F. Villeneuve, Paris, 1921.
G. Boissier: *Juvénal et son époque*. Paris, 1880.
C. Marchesi: *Giovenale.* Roma, 1922.
I. G. Scott: *The Grand Style in the Satires of Juvenal.* London, 1927.
G. Highet: *Juvenal, the Satirist.* Oxford, 1954.

27 Caius Suetonius Tranquillus, c. 75-c. 150.
De vita Caesarum (Caesar, Augustus, Tiberius, Calígula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasianus, Titus, Domitianus).
Edições por M. Ihm, Leipzig, 1907, e por Ailloud, 3 vols., Paris, 1932.
A. Macé: *Étude sur Suétone*. Paris, 1900.
W. Steidle: *Suetonius und die antike Biographie.* Muenchen, 1950.

relatórios oficiais; então, crueldade e infâmia ressaltam tanto mais quanto os horrores são apresentados como as coisas mais naturais do mundo. Mas Suetônio, sem vontade de mentir, nem sempre disse a verdade. Caluniou Tibério, porque não entendeu nada da tragédia psicológica do imperador traído, e quem sabe quantas vezes Suetônio só notou a maledicência e as calúnias de cortesãos preteridos. Uma larga credulidade plebéia e a vontade de atribuir tudo aos "ricos" também se encontram em Juvenal. Cumpre não esquecer que a literatura romana é de oposição sistemática. É uma literatura de elegíacos e satíricos, de invidualistas.

Só assim se compreende a atitude de Tácito[28]. Este grande romano foi interpretado pela posteridade como ele pretendeu ser interpretado: como advogado destemido da nação mais nobre contra a tirania mais infame. Mas não é tanto assim; e Tácito nos deixou um documento, escrito na mocidade, no qual revela os seus verdadeiros motivos.

O *Dialogus de Oratoribus, sive de causis corruptae eloquentiae*, é uma conversa entre quatro advogados sobre a decadência da retórica romana: atribuem a responsabilidade dessa decadência aos métodos pedagógicos errados, ao mau gosto literário, à servidão política. Roma, é a conclusão, está em decadência irremediável, e a eloqüência afunda-se com a cidade; é melhor deixar a prosa e retirar-se para a poesia. O estranho, no caso, é que Tácito não obedeceu ao próprio conselho. A decadência continuou assunto principal da sua atividade literária – mas sempre em prosa. A *Germânia*, quadro espetacular dos bárbaros puros, é mais profecia do que

---

28 Cornelius Tacitus, c. 55-c. 120.

Dialogus de oratoribus; De vita et moribus Julli Agricolae; De origine, situ, moribus ac populis Germanorum (*Germania*); *Historia* (existem os livros I-IV e parte do 1. V: da morte de Nero à sucessão de Nerva); *Annales* (existem 1. I-IV, partes do 1. V e VI, 1. XI-XVI, este incompleto; as partes existentes tratam de Tibério e Nero).

Edições críticas por C. H. Moore e J. Jackson, 3 vols., Cambridge (Mass.) 1925, e por G. Andresen e E. Koestermann, Leipzig, 1926/1930.

H. Furneaux: *The Annals of Tacitus.* 2ª ed. 2 vols. Oxford, 1896/1907.

G. Boissier: *Tacite*. 5ª ed. Paris, 1903.

E. Courband: *Les procédés d'art de Tacite dans les histoires.* Paris, 1918.

C. Marchesi: *Tacito*. Messina, 1925.

R. Reitzenstein: *Tacitus und sein Werk.* 2ª ed. Berlin, 1929.

E. Paratore: *Tacito*. Milano, 1952.

sonho evasivo. Nas *Histórias*, que tratam da dinastia relativamente boa dos Flávios, admite, pelo menos, a possibilidade de ter havido alívio, se bem que só em comparação com os predecessores terríveis. Nos *Anais*, crônica impressionante da Casa Júlia, a decadência aparece como se tivesse existido sempre, quase como instituição nacional. Tácito apresenta-se como republicano aristocrático; mas, se pudesse, não aboliria a monarquia, porque ela lhe parece indispensável para a administração do imenso império. É um "republicano histórico" sem se lembrar da história da República, que não era menos corrupta. O grande historiógrafo é um pensador essencialmente a-histórico.

Parece aristocrata, mas na sua época já não havia aristocracia; o despotismo nivelara tudo. Tácito é burguês e intelectual, preocupado com a decadência da retórica. É um moderado. A sua oposição é mais moral do que política; e por isso é oposição sistemática.

Fez oposição com o temperamento de um grande poeta. A sua prosa é elíptica, concentrada, impregnada de sentido obscuro, como os versos de um poeta hermético. As suas metáforas deformam a realidade. Tibério, Sejano, Cláudio, Messalina, Nero são como que personagens de um comediógrafo satírico, cheio de raiva; Tácito era leitura preferida de Ben Jonson, e é, sem dúvida, também um grande dramaturgo. Escreveu a tragédia satírica da decadência romana. Nos seus retratos históricos de monstros inverossímeis não existe psicologia humana; o problema psicológico está no próprio autor e chama-se: o comportamento do indivíduo livre em face da tirania e do aviltamento geral. Tácito resolveu o problema pelas expressões do pessimismo mais profundo, e foi injusto: esqueceu que a sua época produzira um Tácito.

No exagero profissional dos satíricos existe uma contradição: são pessimistas sistemáticos, acreditando na maldade permanente da natureza humana, e, por outro lado, são pessimistas imperfeitos, convencidos de que o homem é melhor em outras partes – na *Germânia*, de Tácito – ou que o homem foi melhor nos bons velhos tempos – na *República*, de Juvenal; só na própria época e na própria cidade do satírico a corrupção é enorme, a catástrofe iminente. É por força dessa contradição que o satírico tem razão de modo geral e é desmentido pelos fatos particulares. No caso de Juvenal e Tácito, o desmentido se encontra na existência de uma famí-

lia como a dos Plínios, que não eram, por sinal, gênios singulares, e sim apenas intelectuais típicos da época. Mas confirmam o conceito da permanência dos caracteres na literatura romana: são homens de temperamento individualista e elegíaco, repetições menores de Lucrécio e Horácio.

O velho Plínio[29], o naturalista que pereceu quando da erupção do Vesúvio e destruição de Pompéia, é um Lucrécio sem gênio poético; colecionador assíduo de fatos e materiais, sem chegar a uma visão coerente da Natureza, um positivista cheio de superstições. O estudo da Natureza levou-o ao mesmo pessimismo do qual Lucrécio fugiu para a Natureza. Para seu sobrinho, o outro Plínio[30], a Natureza tem feição diferente: compõe-se de estações de águas e vilas no campo. É um elegíaco sem angústia, um Horácio sem malícia. As suas cartas, parte das quais está dirigida ao grande imperador Trajano, ocupam-se do trabalho e das férias; do trabalho de um literato colocado em altos postos da administração imperial e das ocupações de um romano culto, na companhia de amigos e na solidão do repouso nos campos. No fundo, a diferença não é grande: trata-se, cá e lá, de ofícios em estilo elegante, de exercícios de retórica perante um público escolhido, de leituras e anotações. Plínio é literato. Um humanista, ao qual a Natureza sugere reminiscências dos autores clássicos. Perdeu muito tempo no Oriente, no governo de gregos barulhentos, judeus excitados e bárbaros esquisitos e incompreensíveis. Falou com eles como um lorde inglês, encarregado da administração de uma província da Índia Central, desprezando os seus súditos que lhe ocasionaram, no entanto, um ligeiro

---

29 Caius Plinius Secundus, c. 23-79.
Naturalis Historia (1. I bibliografia, 1. II cosmografia, 1. III-VI geografia e etnografia, 1. VII fisiologia, 1. VIII-XI zoologia, 1. XII-XIX botânica, 1. XX-XXVII plantas medicinais, 1. XXVIII-XXXII remédios de origem animal, 1. XXXIII-XXXVII minerais e metais).
Edição por L. Iahn e C. Mayhoff, 2.ª ed., Leipzig, 1875/1908.

30 Caius Plinius Caecilius Secundus, 61-c. 114.
Orationes; *Panegyricus Trajani; Epistularum* 1. X.
Edições críticas por Guillemin, 3 vols., Paris, 1927/1928, e por M. Schuster, Leipzig, 1933.
E. Guillemin: *Pline le Jeune et la vie littéraire de son temps*. Paris, 1929.
G. Unitá: *Vita, valore letterario e carattere morale di Plinio il Giovane.* Milano, 1933.

frisson. Depois, retirou-se para férias vitalícias, entre os diletantes cultos de Roma, nas suas vilas à beira do golfo de Nápoles, nas montanhas da Toscana, na praia do lago de Como. Assim passou a tarde da sua vida, a tarde da civilização antiga. Uma existência de equilíbrio saudável, de felicidade extremamente egoísta. Outros tempos considerarão esse crepúsculo como uma idade áurea.

Os Plínios, tio e sobrinho, sentem ligeiro *frisson* quando pensam no Oriente. Para o velho, é uma região de mistérios inexplorados, sobre a qual não existe documentação suficiente nas bibliotecas romanas; quem sabe dos miasmas venenosos ou terremotos surpreendentes que, vindos de lá, poderiam empestar a atmosfera e derrubar os fundamentos do Mediterrâneo! O sobrinho, por sua vez, viu aqueles orientais gritando, gesticulando, sacrificando-se por motivos absurdos no altar de deuses desconhecidos. Os Plínios fingem ignorar a presença do Oriente na sua terra itálica. A Roma dos Plínios é uma cidade meio oriental, cheia de bárbaros; o culto de deuses de nomes impronunciáveis tornou-se moda entre a alta sociedade. Os mais perigosos dos invasores são os "gregos"; não são gregos autênticos, são sírios, mesopotâmios, asiáticos de toda a espécie, servindo-se da língua de Platão – "língua geral" do Oriente do Império – e fingindo-se filósofos, quando divulgam ocultismos suspeitos ou vivem do baixo jornalismo.

Luciano[31], natural de Samosata, na Mesopotâmia, é um jornalista assim. Num diálogo seu, *Deorum concilium*, os deuses olímpicos, reunidos em conselho de emergência, deliberam providências contra a concorrência desleal dos deuses asiáticos importados. O próprio Luciano

---

31 Lukianos, c. 115-c. 200.
Somnium; Ad eum qui dixerat 'Prometheus est in verbis'; De historia conscribenda; Vera historia; Demonax; Imagines; Deorum dialogi; Marinorum dialogi; Mortuorum dialogi; Menippus (Nekyomantia); *Gallus; Vitarum auctio; Icaromenippus; Zeus confutatus; Deorum concilium; De mercede conductis; De morte Peregrini; Lucius seu Asinus; Timon; Pescatores; Negrinus. etc. etc.*
Edição crítica por N. Nilén, 2 vols., Leipzig, 1900/1923.
F. G. Alinson: *Lucian, Satirist and Artist*. New York, 1927.
M. Caster: *Lucien et la pensée religieuse de son temps.* Paris, 1937.
J. Bompaire: *Lucien écrivain.* Paris, 1958.

é produto de importação asiática. Não entende realmente a civilização grega, da qual se serve como os parasitos se servem da capa de filósofo. Em *De historia conscribendi* zomba dos eruditos, comparando-os a colecionadores de moscas e borboletas. Na *Vitarum auctio*, os filósofos, representantes das várias escolas e academias, são vendidos em leilão como escravos e ninguém quer comprar criaturas tão inúteis. Os devotos da religião tradicional recebem a sua lição nos *Deorum dialogi* e *Marinorum dialogi*, nos quais os deuses olímpicos se cobrem de ridículo, discutindo os seus amores e truques de alcoviteiros. Mas não serão melhores os novos deuses orientais – Luciano é foragido de um gueto – nem a estranha superstição dos cristãos, dos quais dá notícia *De morte Peregrini*. Luciano não compreende sequer o antropomorfismo da arte grega; no *Gallus*, o galo do sapateiro Mykillos – quase é um quadro de gênero da vida proletária – revela os segredos da escultura: dentro das estátuas mais famosas de Fídias vivem ratos!

Os sarcasmos de Luciano contra a arte da escultura têm motivos pessoais; ele mesmo fora destinado a escultor. No *Somnium*, diálogo autobiográfico, conta como lhe apareceram, em sonho, duas deusas, propondo-lhe rumos diferentes na sua carreira, e como ele abandonou a deusa da escultura para seguir a da "retórica", quer dizer, a literatura e o jornalismo. Para isso, era mister tornar-se "filósofo". Mas se os filósofos são todos uns charlatães? É porque o mundo, sob a lua, não é mais moral nem mais inteligente do que o Olimpo; quer ser enganado pelos falsos "intelectuais" que se vendem a preço baixo – aparecem assim em *De mercede conducti*, auto-retrato involuntário de Luciano.

O mundo de Luciano é um caos espiritual. O ecletismo filosófico de Plutarco, transformado em mercado de opiniões. O céu de Píndaro, transformado em Olimpo de Offenbach, de opereta. Tudo está de cabeça para baixo, revelando as suas vergonhas e ridículos. Visto do Hades (*Menippus, Mortuorum dialogi*) ou da Lua (*Icaromenippus*), o nosso mundo é um manicômio. Luciano é um grande humorista: Erasmo, Rabelais, Swift, Voltaire encontram nesse grego falsificado as melhores inspirações. Mas não é um satírico, porque não conhece critério moral. Não compreende aquilo de que zomba. Dá-se ares de Anti-Homero, mas não passa de animador de um *show* humorístico na qual homens e deuses dançam o último cancã do mundo greco-romano.

Luciano é típico; estão todos contaminados. Uma novela de Luciano, *Lucius seu Asinus*, história das aventuras obscenas ou penosas de um sujeito transformado em burro por um feiticeiro, serviu de modelo ao romance *Metamorphoseon seu Asinus aureus*, de Apuleio[32], que é um panorama completo da época. O autor é, desta vez, um africano, um patrício de Tertuliano e Santo Agostinho. Talvez expliquem essa aproximação as angústias religiosas que distinguem esse Luciano de fala latina. O romance parece autobiográfico, com as suas aventuras lascivas e vicissitudes de literato viajante, embora a insinceridade inata de Apuleio e a sua habilidade de narrador não permitam distinguir realidade e ficção, nem na sua ficção nem na sua vida. Contudo, quem soubera dar vida literária eterna ao conto de Amor e Psique, inserto no romance, não podia estar alheio às "superstições", velhas ou novas, e a *Apologia* de Apuleio, defendendo-se contra a acusação de magia, confirma a veracidade do fim do romance: após tantas aventuras eróticas e picarescas, o herói ingressa solenemente nos mistérios de Ísis, para dedicar-se, daí por diante, ao culto da deusa, da qual Luciano zombara.

Apuleio é um grande literato. É maior do que Luciano, porque tem um estilo próprio. Escreve um latim meio requintado, meio bárbaro, em que se misturam as frases feitas da escola retórica, as elegâncias do jornalismo grego, as fórmulas místicas do Oriente e a linguagem violenta de Tertuliano. É uma figura da época: o literato desarraigado que encontra a solução das suas angústias nos arrepios místicos do Oriente. Eis um contemporâneo muito estranho do fino epistológrafo Plínio.

Existem vários autores de língua latina aos quais a posteridade conferiu o título honroso de "o último dos romanos". Na verdade, no processo vagaroso da decomposição apareceram muitos "últimos romanos" – o "realmente último" será Boécio – mas o primeiro entre eles foi um gre-

---

32 Lucius Apuleius, século II.
Metamorphoseon; Apologia.
Edição crítica por R. Helm e P. Thomas, 2ª ed., 3 vols., Leipzig, 1921.
P. Monceaux: *Apulée, roman et magie.* Paris, 1910.
E. Cocchia: *Romanzo e realtà nella vita e nell'attività letteraria di Lucio Apulejo.* Catania, 1915.
P. Scazzoso: *Le metamorfosi di Apuleo.* Milano, 1951.

go: o imperador romano e escritor grego Marco Aurélio[33]. O imperador, educado por filósofos estóicos, era homem de ação e escritor ao mesmo tempo. Filósofo introspectivo e defensor corajoso das fronteiras setentrionais do Império contra os bárbaros. Morreu onde fica hoje a cidade de Viena, e em Roma erigiram-lhe uma estátua, a primeira estátua eqüestre de um imperador; passado não muito tempo, o monumento verá transformado o bairro de Latrão em ninho de malária e de ladrões. Tudo, no destino de Marco Aurélio, é paradoxo: o homem de ação por desespero, e escritor por firme resolução; sendo o último dos grandes individualistas romanos, anota os movimentos da sua alma solitária em língua grega. Mas, como ele dizia, "tudo o que te acontecerá estava preestabelecido assim, desde o começo, e a cadeia das coisas ligava firmemente a tua existência e o teu destino". Assim fala um estóico, cheio de fé na providência, "cujos germes se encontram em toda a parte". Mas a doutrina estóica do "Sentido", espalhado em germes por toda a parte, serve ao imperador romano, não para construir um universo ideal, e sim para justificar a própria existência de indivíduo isolado. Mas Marco Aurélio é romano; quer dizer, quando pensa, não escapa à trivialidade do lugar-comum. Mas dá testemunho de que, no fim da história romana, até o imperador se encontra sozinho em face da realidade impenetrável. E ela aparece-lhe na figura da Morte. O livro inteiro das *Meditações* foi escrito para afugentar a obsessão desse homem poderoso com a idéia da morte. A idéia estóica da coesão na Natureza, do determinismo razoável que rege tudo, não lhe serve para aprender a viver, e sim a morrer. Ao contrário do que muitas vezes se pensava, Marco Aurélio, que fez mártires, nada tem de cristão; o que o faz parecer cristão é a clemência meio indiferente de uma melancolia que ele sabe nada adiantar. Marco Aurélio soube exprimir esse pensamento banal em mil fórmulas, cada vez mais impressionantes, que fizeram do seu livro um breviário para os velhos, durante séculos a fio; a sua eloqüência simples e convincente de uma idéia fixa revela a sinceridade de um grande poeta.

---

33 Marcus Aurelius, 121-180.
Edições críticas por H. Schenkl, Leipzig, 1913, e por A. S. L. Farquharson, 2 vols., Oxford, 1944.
H. D. Sedgwick: *Marcus Aurelius*. New Haven (Conn.), 1921.

Quem não pode ser incluído entre os "últimos romanos" são os últimos poetas romanos. Aqui, sim, há decadência, não apenas nos fatos exteriores, mas também nos espíritos. Contudo, não são sem interesse. Em alguns sobrevive apenas a habilidade técnica. Em outros, porém, repete-se o fenômeno fisiopatológico dos doentes que perderam um sentido e o substituem, enquanto possível, por outro sentido, inferior. Assim, os cegos aprendem a sentir sensações inéditas, pelo tato; e aquela poesia agonizante já privada de "grandeza romana", revela aspectos inéditos da vida. Eis a particularidade de Ausônio[34]. É um cidadão pacato de Burdigala, a Bordeaux de hoje, longe das perturbações da capital. A Gália é uma província culta; Burdigala, um centro de escolas de retórica; as vilas dos ricos, nos campos, são pequenos museus de arte, se bem que de gosto provinciano. Ausônio é um pequeno-burguês, levado pela sua formação de retor a altos postos da administração, até às fronteiras da Germânia, às ribeiras do Mosa. Permaneceu sempre pequeno-burguês, encostado à família, à qual dedicou as *Ephemeris*: poemas prosaicos da vida cotidiana. Ausônio enxerga as coisas pequenas, as minúcias, e os seus olhos são melhores do que os seus versos. Na *Mosella*, repara nos encantos modestos da paisagem, o rio, as vinhas nas colinas, a luz dourada do crepúsculo sobre as vilas e sobre o horizonte desconhecido – lá onde moram os bárbaros. Poesia amável e até alegre, poesia crepuscular, sem tristeza. Aquelas vilas encontram-se hoje em ruínas, enterradas no solo; de vez em quando, revelam os seus tesouros modestos: moedas, estátuas, fragmentos de mosaicos, e sobretudo – delícia dos arqueólogos – inscrições, relativas a acontecimentos de família, nascimentos, enterros, morte de um cão, emancipação de um escravo; os arqueólogos reuniram essas inscrições em coleções imensas, como no *Corpus inscriptionum latinarum*, do qual o poeta se chama Ausônio.

---

34 Decimus Magnus Ausonius, 310-395.
Ephemeris; Mosella, etc.
Edições críticas por Schenkl, Monum. Germ. Hist. V. 2. Hannover, 1883, e por R. Peiper, Leipzig, 1886.
C. Jullian: "Ausone et son temps". (In: *Revue Historique*, 1891.)
R. Pichon: *Études sur l'histoire de la littérature latine dans les Gaules. Les derniers écrivains profanes.* Paris, 1906.

Ao mesmo ambiente pertence o *Pervigilium Veneris*[35], epitalâmio cheio de paixão erótica, atribuído, às vezes, ao historiador Júlio Floro, outra vez ao poeta menor Tiberiano (c. 330); não é possível determinar a origem nem a época exata do poema, ao qual Walter Pater dedicou belas páginas do seu romance *Marius, the Epicurean*. Já se pensou, também, em origens medievais; em todo o caso, o refrão

"Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet!"

soa estranhamente moderno; já tem encantado poetas sofisticados do "Middle West" americano de hoje.

Claudiano[36], que é de fato o último poeta romano, não conhece essas audácias de expressão. Poeta oficial do ministro Stilicho, que já é um bárbaro germânico, Claudiano é tímido demais para dizer coisas novas. É pagão – um dos últimos num mundo já batizado – e é patriota romano, considerando a "colaboração" com o inimigo germânico como a última salvação possível. Claudiano é conservador. Imita fielmente os clássicos, chega a redigir obras inteiras, juntando versos consagrados como um mosaico de citações. O seu idílio *De raptu Proserpinae* é, no entanto, belo, até superior ao modelo ovidiano. Claudiano ainda sabe latim.

Os últimos pagãos responsabilizaram o cristianismo pela queda da civilização; e é preciso admitir que os Padres da Igreja fizeram tudo para confirmar a acusação. Ou antes, escreveram como se fosse assim: um Agostinho, que chamou às virtudes dos pagãos "vícios brilhantes"; um Jerônimo, que explicou o prazer na leitura de Cícero pela inspiração do Demônio. Mas a vontade e os efeitos não coincidiram. Para convencer e converter o mundo da civilização antiga, não bastava a "sabedoria da infância" dos cristãos primitivos; chegou-se a um compromisso, pondo-se

---

35 Edição por C. Clementi, 3ª ed., Oxford, 1936.

36 Claudius Claudianus, † c. 404.
Epithalamium; *De raptu Proserpinae;* muitos epigramas, idílios, poemas políticos etc.
Edição crítica por Th. Birt, Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiquissimi, vol. X, Berlin, 1892.
A. Parravicini: *Studio di retorica sulle opere di Claudiano.* Milano, 1905.

a filosofia e as letras a serviço do Deus cristão e da sua teologia. Começa a pré-história do humanismo europeu no Oriente cristão.

Os fundamentos do compromisso foram lançados no Oriente grego. Já no começo do século II, o erudito Clemente de Alexandria introduziu na teologia conceitos do platonismo e do estoicismo: o *Paidagogos* é um manual de conduta estóica para cristãos, e os *Stromata* uma coleção de ensaios platonizantes sobre assuntos teológicos. Um discípulo de Clemente, Orígenes, é contemporâneo de Plotino, do fundador do neoplatonismo místico; Orígenes pretende basear o dogma em teoremas gregos, para fugir ao realismo religioso dos orientais e compreender as verdades do credo como alegorias de um sentido místico, oculto e inefável. Orígenes caiu na heresia, mas são, indiretamente, discípulos seus os três maiores Padres da Igreja oriental: Basílio († 379), bispo de Cesaréia, fundador da ordem dos monges basilianos, e que, na famosa Epístola XIX, sobre a escolha do lugar para um eremitério, se revela poeticamente sensível à paisagem; seu irmão, Gregório († 394), bispo de Nissa, filósofo neoplatônico de batina; e Gregório Nazianzeno († 389), que chegou a patriarca de Bizâncio, herói do púlpito, grande poeta de hinos eclesiásticos e leitor devoto de Platão. Estes homens participaram da luta pelo dogma trinitário contra os arianos; era a época pitoresca em que, nas ruas de Bizâncio, os barbeiros e sapateiros disputavam sobre "igualdade substancial" ou "semelhança essencial" do Pai e do Filho, escondendo desígnios de oposição política atrás do teologemas complicados, enquanto os representantes autênticos do cristianismo primitivo se retiravam para os eremitérios, no deserto da Egípcia. Entre esses extremos da profanação e da fuga, o cristianismo salvou-se pelo compromisso com a civilização pagã. Não era fácil encontrar o meio-termo. Até para nós, hoje, não é muito clara a atitude de um Nonnos[37], bispo de Panópolis, na Egípcia, e autor de uma paráfrase metrificada do Quarto Evangelho, e, ao mesmo tempo, de uma enorme epopéia em 40 livros, *Dionysiaka*, cheia de embriaguez pagã até à perturbação de todos os sentidos; é nesta obra que a

37 Nonnos, c. 400.
Dionysiaka. – Edição crítica por A. Ludwich, 2 vols., Leipzig, 1909/1911.
P. Collart: *Nonnos de Pannopolis; études sur la composition et le texte des "Dionysiaques"*. Cairo, 1930.

métrica grega, baseada na quantidade das sílabas, começa a decompor-se, invadida pelo verso acentuado. Começa um novo mundo.

No Ocidente, o compromisso entre cristianismo e civilização pagã foi concluído pelos inimigos apaixonados dessa civilização: Tertuliano, Ambrósio, Jerônimo, Agostinho, os Padres da Igreja latina. Mas estes já são homens "modernos". O último romano cristão é Boécio.

Mas seria Boécio[38] um cristão? Existem tratados teológicos de sua autoria: *De Trinitate*, *Contra Eutychen et Nestorium*, e outros. Mas nas obras mais importantes de Boécio, até na *Consolatio Philosophiae*, que trata de Deus e do destino humano, não se encontra a mínima alusão ao cristianismo. Boécio é romano pela atitude; pertenceu ao círculo ilustrado em que o poeta Sidônio Apolinário fez versos pitorescos, e em que Cassiodoro, acumulando tesouros de manuscritos na sua vila "Vivarium", preparou os caminhos para a ordem de São Bento. São os monges da civilização pagã, monges do estoicismo. Boécio suportou assim a prisão, na qual escreveu a *Consolatio*, e a morte pelo carrasco germânico. Cristão, Boécio não o é, a não ser pela confissão dos lábios. Mas já é homem medieval. Com toda a razão, a Idade Média irá escolher os seus tratados sobre geometria e música como base do ensino superior e encontrará nos seus comentários aristotélicos e neoplatônicos o problema escolástico dos "Universalia". Na *Consolatio Philosophiae*, um homem de mentalidade medieval acalma as suas angústias com as respostas da filosofia estóica. São perguntas de um monge medieval – sobre a injustiça no mundo e a Providência divina – mas a resposta é dada pelo aparecimento de uma visão, que se dá a conhecer com a "Philosophia". Por isso, a *Consolatio* ficou sendo o livro preferido dos espíritos estóicos de todos os tempos, que não se sentiam sujeitos, no foro íntimo, à religião cristã: Boécio era o manual do laicismo entre os heréticos da Provença, entre os humanistas do Quattrocento, entre os eruditos do Barroco, que fugiram das guerras de religião.

---

38 Manlius Severinus Boethius, c. 480-524.
Consolatio Philosophiae; De institutione arithmeticae 1. *II: De institutione musicae* 1. *V:* traduções de Euclides e Aristóteles; *De Trinitate.*
Edição crítica da *Consolatio* por E. K. Rand e H. F. Stewart, London, 1926.
G. A. Mueller: *Die Trostschrift des Boethius*. Berlin, 1912.
H. Klingner: *De Boethii Consolatione Philosophiae*. Berlin, 1927.

Contudo, Boécio não é moderno, nem medieval, nem cristão herético, nem cristão *sans phrase*. Em face da catástrofe do mundo antigo, um grande cristão, Santo Agostinho, tinha justificado a obra da Providência divina por uma grandiosa filosofia da História, explicando o advento e a queda dos impérios. O romano Boécio não pergunta pelo Império. Está preocupado apenas com a sua própria alma. É individualista, é romano. A *Consolatio Philosophiae* é um *pendant* das *Meditações* de Marco Aurélio, apenas sem medo da morte. Na sua última hora – que foi a última hora de um mundo magnífico e que pereceu incompreensivelmente – Boécio pôde repetir as palavras com as quais o imperador-filósofo terminara livro e vida: "Ó homem, foste cidadão nesta grande cidade, e que importa se passaste aqui cinco anos ou trinta? O que é conforme à lei, não é duro para ninguém. Será tão terrível se a mesma Natureza que te mandou para esta cidade, agora te manda sair? É como se um ator fosse demitido pelo mesmo pretor que o chamou. 'Mas não representei todos os cinco atos da peça e sim apenas três!' Bem; mas, na vida, três atos já constituem uma peça completa, pois o fim é determinado por aquele que outro dia iniciou a representação e hoje a termina. Começo e fim não dependem de ti. Então, despede-te com ânimo sereno; ele, que te despede, também é sereno."

. . . .

Capítulo III

O CRISTIANISMO E O MUNDO

As obras dos escritores cristãos do século V, que foi o século da grande catástrofe, estão cheias de lamentações sobre a situação do mundo mediterrâneo. As cidades estão destruídas, desertos os campos, foram depostas as autoridades, vazias estão as escolas. "A cultura das letras", dirá o bispo e historiógrafo Gregório de Tours, "agoniza, ou antes, desaparece nas cidades de Gália. No meio de atos bons ou ruins, quando a ferocidade das nações e o furor dos reis estão desencadeados, quando a Igreja é atacada pelos heréticos e defendida pelos fiéis, e quando a fé cristã, ardente em muitos corações, enfraquece em outros, quando as instituições religiosas são saqueadas pelos perversos, então não se encontrou nenhum homem de letras para descrever esses acontecimentos, nem em prosa, nem em verso. E muitos dizem, gemendo: Ai do nosso tempo, porque o estudo das letras desaparece entre nós, e ninguém é capaz de descrever as coisas desta época".

Santo Agostinho construirá uma filosofia da História para provar que a catástrofe do mundo não é um ato de injustiça divina e, pelo con-

trário, obedece aos planos superiores da Providência; o seu discípulo Orósio pretenderá demonstrar que toda a história humana, já antes do advento do cristianismo, é um campo de batalha, destruição, crimes e horrores de toda a espécie; Salviano já admitirá que o cristianismo não conseguiu muita coisa para melhorar o mundo e que a decadência é irremediável, a catástrofe completa e merecida.

Os escritores cristãos que se exprimiram assim fizeram o papel do *advocatus diaboli*. Revelaram a decadência dos últimos pagãos os artifícios de um Claudiano, o vazio espiritual de um Símaco. Tudo o que estes tinham a perder era uma linguagem literária sem conteúdo. Mas havia outros espíritos, capazes de "descrever as coisas desta época". Porque neles um novo conteúdo enchera as formas gramaticais da velha língua; eram eles mesmos, aqueles escritores cristãos. É verdade que o Ocidente teve de experimentar uma catástrofe, uma interrupção quase total de todas as atividades espirituais; mas essa catástrofe veio alguns séculos depois. Um observador imparcial, não perturbado pela nostalgia convencional do "paganismo alegre", nem pela mentalidade apocalíptica dos escritores eclesiásticos, admitirá a existência de uma notável atividade literária nos séculos do cristianismo vitorioso e da invasão dos bárbaros; de uma literatura rica, embora não grande, que contou com personalidades tão extraordinárias como Jerônimo e Agostinho, que criaram formas inteiramente novas de expressão literária, nos hinos da Igreja, e que criaram, enfim, uma das maiores obras, das mais permanentes da literatura universal de todos os tempos: a liturgia romana. Apenas, não é por um acaso histórico que esta literatura está escrita nas línguas antigas. É mesmo literatura antiga, a do cristianismo primitivo, e neste sentido é tão "exótica" como a pagã.

A mentalidade cristã dos primeiros séculos percorreu três fases distintas, coordenadas como uma evolução dialética. No período das catacumbas, o espírito cristão é de uma introversão tão completa que a expressão se torna silêncio; adivinhamos esse estado de almas nas inscrições lacônicas e, contudo, eloqüentes, dos túmulos nas catacumbas; e, com eloqüência maior, no silêncio das grandes basílicas romanas, como San Paolo fuori le mura. A segunda fase é a do encontro do cristianismo com o mundo: a literatura patrística. A terceira fase, após a queda definitiva do Império, é o novo *ensimismamiento*: o cristianismo se retira para dentro

dos muros das igrejas, para encontrar aí a sua expressão genuína: os hinos e a liturgia.

O encontro com o mundo pagão estava preparado pelos Padres da Igreja oriental. Lá, no Oriente, o compromisso deu origem a uma nova literatura, independente, que não pertence ao mundo ocidental: a literatura bizantina. No Ocidente, criou-se uma literatura de transição, com determinados objetivos de apologia dogmática e historiografia eclesiástica: a literatura patrística[1].

O são João Batista dessa literatura era o grande herético africano Tertuliano[2]. O seu *Apologeticum*, que pretende ser a defesa da religião cristã contra os pagãos, é mais ataque do que defesa. Esse polemista terrivelmente agressivo irrita-se contra todos: contra as autoridades romanas que fazem mártires, contra os perseguidos que fogem ao martírio, contra os mártires que morrem sem a fé ortodoxa, contra a ortodoxia que violenta as consciências; o próprio Tertuliano acabou como herético. Mas a sua heresia não é de origem doutrinária, é antes de ordem moral. Revolta-se contra a indulgência com a qual bispos e sacerdotes tratam os cristãos que participaram das festas romanas, que não mandam velar o rosto às suas filhas, que toleram em casa qualquer vestígio do naturalismo sexual dos greco-romanos, e que chegam ao cúmulo de freqüentar os teatros, esses "consistoria impudicitiae". Neste momento, o moralista revela-se como da família dos puritanos ingleses que mandaram fechar os teatros. Tertuliano lembra os predicadores calvinistas que ameaçam os "servos de Baal" com citações terrificantes do Velho Testamento, ou lembra os próprios profetas do Velho Testamento. O seu estilo violento, artificial, obscuro, revela-lhe as origens africanas. Tertuliano é um Apuleio às avessas, um individualista furioso, um dos maiores escritores de língua latina e um romano autêntico.

1 O. Bardenhewer: *Geschichte der altkirchlichen Literatur.* 2.ª ed. 3 vols. Freiburg, 1912/1914.
P. de Labriolle: *Histoire de la littérature latine chrétienne*. Paris, 1920.

2 Quintus Septimus Florencius Tertullianus, c. 150-230.
De idolatria; Apologeticum; Ad martyres; De fuga in persecutione; De spectaculis; De cultu feminarum; De virginibus velandis, etc.
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vols. I-II.
P. Monceaux: *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*. Vol. I. Paris, 1901.
F. Ramorino: *Tertulliano*. Milano, 1923.

A quase todos os grandes Padres da Igreja ocidental se pode conferir o mesmo título de "romano autêntico", que já se deu a Ambrósio[3], o poderoso bispo de Milão, ao qual a tradição atribui a criação do hino litúrgico. Ambrósio era natural da Gália, da mais romana das províncias romanas. Em *De Officiis ministrorum* apresenta um sistema bem organizado, quase em parágrafos, da conduta moral do clero; aplicação razoável da moral estóica do *De officiis*, de Cícero. Ambrósio era o primeiro a obedecer aos seus próprios conselhos. Sabia reunir imperialismo eclesiástico e dignidade sacerdotal tão bem como um senador romano sabia reunir política de anexação e dignidade humana. Grandes quadros, nas igrejas do catolicismo pós-tridentino, representam a cena em que Ambrósio, recebendo em Milão o imperador Teodósio, culpado de assassínio, lhe nega a entrada na basílica. Ambrósio era mais homem de ação do que escritor; nisso, também, é romano.

Escritor, literato até, é Jerônimo[4]. Homem de vastas atividades, quase febris, fazendo inúmeras viagens, escrevendo, traduzindo, comentando, trocando cartas com papas e religiosas, dando conselhos a toda a gente, grande trabalhador, que acabou seus dias num convento, no deserto da Judéia. Odiava a literatura pagã, na qual fora educado, e é o literato mais típico entre os Padres da Igreja. A sua maior obra é um trabalho de estilística, a tradução latina da Bíblia, a Vulgata, que alcançou autoridade canônica na Igreja Romana. Com essa obra, Jerônimo criou uma língua nova e uma nova literatura. Prestou ao latim medieval o serviço que os poetas da idade augustana tinham prestado à literatura imperial, naturalizando em Roma as letras gregas. Durante mais de um milênio, a Europa inteira

---

3 Aurelius Ambrosius, 340-397.
De officiis ministrorum e muitos outros tratados; 91 cartas, sermões, etc.
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vols. XIV-XVII.
E. Buonaiuti: *S. Ambrogio*. Roma, 1923.

4 Hieronymus, 331-420.
De viris illustribus: cartas, comentários bíblicos, etc., etc.; a Bíblia latina (Vulgata).
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vols. XXI-XXX.
F. Cavallera: *Hieronymus*. 2 vols. Louvain, 1922.
U. Miricca: *Hieronymus*. 2 vols. Milano, 1923.

rezou na língua de Jerônimo, que é, contra a sua vontade, a língua de Virgílio, e não inteiramente indigna dele. A Vulgata é a *Eneida* do cristianismo. Jerônimo, anti-humanista furioso, é o primeiro grande humanista europeu. Valéry Larbaud exalta o autor da Vulgata como o rei ou padroeiro de todos os tradutores.

Chegou, enfim, o momento em que a aliança entre a Igreja e as letras pagãs se rompeu: na realidade, porque o Império caiu; na literatura, porque um espírito poderosíssimo destruiu o equilíbrio. Agostinho[5] é uma das maiores personalidades da literatura universal; muitos, porém, não o considerarão "simpático", e a culpa é dele mesmo. É o destino de todos os que, como ele nas *Confissões* e mais tarde Rousseau e Strindberg, contaram com sinceridade irreverente a própria vida: a mocidade devassa, o estágio entre os adeptos da estranha seita dos maniqueus, os estudos de retórica e a vida literária, os remorsos e angústias que duraram anos terríveis, enfim a conversão, a vocação sacerdotal, o bispado, as lutas contra heréticos de toda a espécie, as vitórias políticas; no fim da vida, Agostinho é "magnus sacerdos", o rei episcopal da África cristã, morrendo no momento em que a sua província e a sua Igreja se desmoronavam sob os golpes dos bárbaros. Este homem de atividades extraordinárias é um introspectivo. "Surgunt indocti et rapiunt regnum coelorum, nos autem, cum nostris litteris, mergimur in profundum." Eis o lema da sua vida ativa. E o lema da sua vida contemplativa foi a advertência de procurar a Verdade dentro da própria alma: "Noli foras ire; in interiore hominis habitat veritas." Os efeitos dessa atitude ambígua

---

5 Aurelius Augustinus, 354-430.
Entre os inúmeros escritos destacam-se: *Contra academicos; Soliloquia; De immortalitate animae; De musica; De libero arbitrio; De Genesi; Confessiones; De civitate Dei; De gratia et libero arbitrio; De corruptione et gratia; Retractationes, etc., etc.*
Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. XXXII-XLVII.
E. Troeltsch: *Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter*. Tuebingen, 1915.
E. Buonaiuti: *S. Agostino*. Roma, 1917.
P. Alfaric: *L'évolution intellectuelle se Saint Augustin*. Paris, 1918.
I. N. Figgis: *The Political Aspects of Augustine's City of God*. London, 1921.
E. Gilson: *Introduction à l'étude de Saint Augustin*. Paris, 1929.
H. J. Marrou: *Saint Augustin et la fin de la culture antique.* Paris, 1938.
V. I. Bourke: *Augustine's Quest of Wisdom*. Milwaukee, 1945.

são fatalmente contraditórios. No mundo exterior, em que a anarquia destrói uma civilização inteira, Agostinho sabe impor a sua autoridade espiritual de bispo, sabe restabelecer a ordem. No mundo interior, sacodem-no "tormenta parturientis cordis mei", reina a noite da anarquia espiritual, iluminada pelos raios dolorosos da graça que se impõe. Agostinho é um anarquista, procurando a ordem, sabendo que precisa nascer outra vez, como homem diferente. É da raça dos "twice born", à qual pertencem os maiores gênios religiosos da Humanidade, um Paulo, um Lutero, um Pascal. Para justificar perante Deus e os homens a sua natureza ambígua, o teólogo Agostinho tem de responsabilizar uma força exterior e mais forte que as suas próprias forças: a Graça, esse seu conceito teológico que será, depois, suscetível de tantas interpretações ambíguas. Esse homem fortíssimo precisa sempre de um apoio de fora: daí provém a sua confiança ilimitada na autoridade da Igreja Romana; daí o seu susto em face da catástrofe do Império daí a necessidade imperiosa de substituir a derrotada "civitas terrena" pela "civitas Dei", objeto do seu grande mito filosófico-histórico. Agostinho está contra o Império e não pode viver fora do Império: é um romano.

O que o distinguiu, porém, dos outros romanos foi ser um santo, e a demonstração disso está no "humano, humano demais" das *Confissões*. Um santo não é um anjo, e sim um homem. Agostinho foi o primeiro, em todos os tempos, a expor a sua humanidade fraca, falível e até antipática, pelo lirismo exuberante e efusivo daquele grande livro. Para a literatura universal, é o Colombo de um novo continente. Para a sua época, encerra uma fase decisiva da evolução da mentalidade cristã, e inicia outra fase: após a queda definitiva do Império, o cristianismo retira-se para dentro dos muros da Igreja, e a nova alma encontra a sua nova expressão: eleva-se o hino.

O hinário[6] da Igreja latina é a primeira obra da literatura moderna. Um espírito diferente do espírito da Antiguidade greco-romana cria formas independentes, cuja origem constitui um dos maiores problemas da historiografia literária.

Já desde o século II da era cristã, os poetas latinos caem com freqüência em erros prosódicos, enganando-se com respeito à quantidade

---

6 S. W. Duffield: *The Latin Hymn Writers and Their Hymns*. London, 1890.
R. E. Messenger: *The Medieval Latin Hymn*. Washington, 1953.

das sílabas; mas sobre a quantidade das sílabas se baseia a métrica greco-romana. Perde-se a segurança e a métrica procura novo apoio no acento da palavra falada. A liturgia cristã contribuiu para essa modificação essencial, pelo uso das antífonas com a sua prosódia diferente. Contudo, não está esclarecido se a verdadeira origem da nova métrica se encontra na evolução da língua latina ou na liturgia.

Segundo Gaston Paris, existiu sempre uma diferença de acentuação entre a língua culta, usada na poesia metrificada, e o *sermo plebeius*, que se impôs na época da decadência. São mais convincentes, porém, as analogias, reveladas por Wilhelm Meyer[7], entre a versificação dos hinos latinos e as versificações siríaca, caldaica e armênia. Parece que o cristianismo importou as leis da versificação semítica.

Mas essa versificação estrangeira não teria vencido se não fossem modificações lingüísticas que tinham motivos mais profundos do que a plebeização da língua latina. A nova estrutura do latim falado é sintoma de uma nova alma que o fala. Um autor anônimo, a alma coletiva, inventa uma nova poesia, os versos de 4 diâmetros jâmbicos, reunidos em estrofes de 4 linhas; primeiro exemplo da poesia "moderna".

Os hinos mais antigos da Igreja atribuem-se a Ambrósio[8]. Em geral, esta tradição foi abandonada pela crítica. Do *corpus* dos hinos ambrosianos, certamente a maior parte não pertence ao grande bispo de Milão. São de origem incerta os hinos para as horas canônicas, conservados no Breviário Romano: "Iam lucis orto sidere", "Nunc sancte nobis Spiritus", "Rector potens, verax Deus", "Rerum Deus tenax vigor", "Lucis creator optime" e "Te lucis ante terminum"; também os hinos mais extensos, "Splendor paternae gloriae", "Conditor alme siderum" e "Jesu corona virginum" não são autênticos. Enfim, é preciso privar Ambrósio da autoria do famoso cântico "Te Deum laudamus"[9]. Ficam quando muito, 4 hinos autênticos: "Aeterne rerum conditor", "Deus creator omnium",

7 W. Meyer: *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rythmik*. Vol. II. Berlin, 1905.

8 Peter Wagner: *Der Hymnus des heiligen Ambrosius*. Maria-Laach, 1898.

9 O "Te Deum laudamus" é atribuído, atualmente, ao santo bispo Nicetas de Remesiana (†415), sem se alegarem argumentos conclusivos.

"Iam surgit hora tertia" e "Veni redemptor gentium"; revelam eles que o estoicismo – fonte, tantas vezes, de inspiração lírica – também acendeu no senador eclesiástico e ciceroniano seco a luz da poesia. Revela inspiração ambrosiana, embora indireta, o *corpus* inteiro dos hinos atribuídos outrora ao bispo; um dos símbolos mais freqüentes na autêntica poesia ambrosiana é o galo que, após a noite que pertence ao demônio, chama os fiéis para o ofício; e em um dos hinos não autênticos encontram-se os versos característicos:

> "Procul recedant somnia
> Et noctium phantasmata...".
>
> explicando o hino autêntico:
>
> "...gallus iacentes excitat
> Et somnolentos increpat".

Como a aurora, cuja luz entra pelas vidraças da igreja, aparece nos hinos ambrosianos a luz de um novo dia, e com ele uma inovação estranhíssima, "moderna", totalmente desconhecida da Antiguidade: a rima.

O verdadeiro Ambrósio da poesia latina cristã é o espanhol Prudêncio[10], o maior poeta da antiga Igreja Romana. Já foi comparado a Horácio, mas é mais sério, e a Píndaro, mas é mais humano. A grande epopéia alegórica da *Psychomachia*, a luta das virtudes contra as paixões, talvez interesse hoje menos do que as 14 odes do *Peristephanon*, em homenagem a 14 mártires espanhóis e africanos, espécie de epinícios cristãos.

Prudêncio, apesar das tentativas de poesia narrativa, é essencialmente um poeta lírico. Nas 12 odes do *Cathemerinon*, destinadas a certas horas do dia e a certas festas, encontra os acentos mais novos e mais universais, o

---

10 Aurelius Prudentius Clemens, c. 348-400.
Psychomachia; Cathemerinon; Peristephanon.
Edição crítica por K. Bergmann, Wien, 1926.
A. Melardi: *La Psycomachia di Prudenzio*. Pistoja, 1900.
F. Ermini: *Peristephanon. Studi prudenziani*. Roma, 1914.

"...mors haec reparatio vitae est"

para a hora das exéquias, e o

"...psallat altitudo caeli, psallite omnes angeli"

para ser cantado *omni hora*. Prudêncio é um dos raros poetas líricos que conseguiram criar um mundo completo de poesia.

A força desse classicismo eclesiástico revela-se na sua capacidade de sobreviver às piores tempestades. Mesmo na corte dos reis merovíngios, num ambiente de assassínio e incesto, um poeta habilíssimo para ocasiões oficiais sabe exprimir os mistérios do credo em símbolos poéticos de autêntica feição romana. Venâncio Fortunato[11] sente o caminho do Cristo para a cruz como triunfo militar –

"Vexilla Regis prodeunt,
fulget crucis mysterium..." –

e a glória celeste da Virgem como apoteose de uma deusa –

"O gloriosa domina,
Escelsa super sidera..."

A língua latina salvara o novo espírito poético.

O novo mundo lírico encontrou apoio real no trabalho monástico e na organização eclesiástica: dois elementos herdados da realidade romana. Sobrevive espírito romano na regra da ordem de São Bento, na convivência de duro trabalho manual e estudo das letras clássicas; e em relação íntima com o espírito beneditino criou-se o grande papa, que também foi chamado "o último romano" e que é fundador da Igreja medieval: Gregório Magno[12].

---

11 Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, c. 530-600.
Edição: Migne, *Patrologia latina.* Vol. LXXXVIII.
R. Koebner: *Venantius Fortunatus.* Leipzig, 1915.

12 Gregorius Magnus, c. 535-604; papa, 590-604.
Liber regulae pastoralis; Liber dialogorum seu de vita et miraculis patrum italicorum; Registra.

O grande papa aparece nos quadros medievais como simples monge, e isso lhe teria agradado; estimava a simplicidade do coração mais do que os talentos do espírito. Não fez nada para salvar os tesouros ameaçados da civilização clássica; ao contrário, tudo fez para substituir a leitura dos autores pagãos pelos escritores hagiográficos e edificantes, literatura para a qual ele contriuiu com o *Liber dialogorum*, vidas de santos itálicos, cheias de milagres incríveis, aparições de almas do outro mundo, castigos estranhos infligidos por Deus aos infiéis. É um monge supersticioso, um daqueles a quem ele prescreveu, no *Liber regulae pastoralis*, as normas de conduta e ação. Chamam-lhe "simplista", "inimigo do humanismo". Mas que valor poderiam ter as disciplinas humanistas para um homem cheio de angústias apocalípticas, que espera o fim do mundo? Essa expectativa impunha disciplina diferente; mas uma disciplina. As ansiedades apocalípticas não transformaram o Papa em quietista angustiado e passivo, e sim em homem de uma atividade enorme, que abrangeu, desde a Itália e a Espanha até a Inglaterra, o mundo inteiro conhecido. Era preciso salvar as almas, antes do cataclismo. E Gregório construiu um abrigo materno para as almas, a Igreja medieval, trabalhando como um monge de São Bento e governando como um "consul Dei". Era um espírito sóbrio, seco, prático; um romano. Estabilizou o mundo lírico dos hinólogos, construindo-lhes uma catedral invisível. A expressão literária dessa atividade realista e daquele espírito lírico conjugados está na liturgia que tem o nome do papa, embora ela tivesse origens mais remotas, e séculos posteriores, até o século XII, houvessem acrescentado muito à "liturgia gregoriana".

Foi William Robertson, historiógrafo inglês do século XVIII, quem criou a expressão "Dark Ages", ou "séculos obscuros", para qualificar a época em que a "Razão" e as "boas letras clássicas" não iluminaram o mundo. A expressão mudou várias vezes de sentido, estendendo-se à Idade Média inteira, ou aos séculos IX, X e XI, entre a queda do Império caro-

---

Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. LXXV-LXXIX.
F. Tarducci: *Storia di Grogorio Magno e del suo tempo*. Roma, 1907.
W. Stuhlfath: *Gregor des Grosse*. Heidelberg, 1913.
F. Ermini: *Gregorio Magno*. Roma, 1924.

língio e as Cruzadas, ou então aos séculos VI, VII e VIII. Do ponto de vista da história literária, este último sentido da expressão é o mais razoável. A literatura romana acabara e as literaturas modernas ainda não tinham começado, nem em língua latina nem nas línguas nacionais. O vazio explica-se pela destruição geral, a perda de quase todos os bens materiais, inclusive os benefícios de uma administração organizada. Contudo, a relação entre o estado econômico-político e a situação cultural não pode ser formulada à maneira de uma equação algébrica. Antes dos "séculos obscuros" e depois, as maiores devastações materiais não impediram o cultivo das letras, e a hinografia ambrosiana e pós-ambrosiana, literatura original e poderosa, constitui um primeiro desmentido àquele inglês incompreensivo. Outro desmentido, mais forte ainda, revela-se no estudo da liturgia romana. É ela, sem dúvida, uma obra literária, embora de um tipo diferente da literatura pagã e da literatura medieval; constitui uma literatura *sui generis*, não comparável a nenhuma outra, de modo que nem os critérios classicistas nem os critérios "modernos" a ela se aplicam bem. A mais geral e mais rigorosa das normas historiográficas exige a compreensão e apreciação de todos os fatos históricos segundo os cânones e critérios da própria época a que pertencem. Vista assim, a liturgia é alguma coisa mais do que um cerimonial eclesiástico; revela-se como obra literária, cujo valor, se bem que relacionado intimamente com o credo que exprime, não pode depender das convicções religiosas da crítica ou do crítico. A apreciação literária da liturgia exige, certamente, uma "suspension of disbelief" da parte do descrente; mas a leitura compreensiva de Dante e Milton exige o mesmo de todos os que não são católicos florentinos ou puritanos ingleses. Após a "suspensão da descrença", ninguém negará à liturgia o caráter de grande obra literária que marca os séculos VI e VII, iluminando-lhes a "obscuridade".

A liturgia romana compõe-se de certo número de pequenos textos religiosos, reunidos conforme a atuação do sacerdote no altar. Alguns desses textos são iguais, permanentes, em todas as missas, particularmente o Cânon, que inclui o sacrifício e a transubstanciação; outros mudam conforme os domingos e a sua posição nas fases do ano eclesiástico; mais outros, segundo os dias dos santos cujo martírio ou translação se comemora. A origem romana da liturgia em vigor explica, nestes últimos casos, certa preferência dada aos santos locais da cidade de Roma, de modo que a

ordem dos serviços religiosos nas igrejas romanas ("igrejas de estação") influi na composição da liturgia e do ano eclesiástico. Não é possível verificar com certeza quando, onde e por que todos aqueles textos foram redigidos e depois reunidos em ordem definitiva; as origens da liturgia assemelham-se à maneira como a filologia do século XIX imaginava a criação das "epopéias populares", do *Poema del Cid* ou do *Nibelungenlied*, de autoria coletiva. O verdadeiro autor da liturgia é a Igreja[13].

Havia várias Igrejas e várias liturgias. Só no Oriente existem ou existiam dois grupos inteiros de liturgias, do tipo antioqueno e do tipo alexandrino, redigidas em grego ou em línguas asiáticas, e uma delas foi a primeira liturgia romana, hoje desaparecida. No Ocidente se introduziram variantes da forma oriental: a liturgia ambrosiana da Igreja de Milão; a liturgia moçárabe ou gótica, na Espanha; a liturgia céltica, nas ilhas britânicas; e, particularmente na França, a liturgia galicana, que influiu muito na formação definitiva da liturgia romana, para ceder, enfim, a esta, que suplantou, no Ocidente, todas as outras. A liturgia romana é um compromisso entre as liturgias orientais e ocidentais, e um compromisso extraordinariamente feliz.

A história da liturgia romana encontra-se no *Liber pontificalis*, a crônica dos primeiros papas, na correspondência papal e nos martiriológios romanos. As missas dos séculos V e VIII subsistem em três velhas coleções: o *Sacramentarium Leonianum*, o *Sacramentarium Gelasianum* e o *Sacramentarium Gregorianum*. Com a interpolação de elementos galicanos no *Sacramentarium Gregorianum*, na época e a pedido de Carlos Magno, terminou a evolução; na Idade Média fizeram-se apenas modificações sem importância.

O "Introibo ad altare Dei", pórtico da missa, compõe-se de versículos bíblicos e da reza pela absolvição dos pecados; logo a linguagem da Vulgata ("Judica me, Deus, et discerne causam meam de gente non sancta") revela a sua qualidade litúrgica. O início da missa liga-se ao "Confiteor" por uma daquelas fórmulas que sempre voltam, lembrando menos

---

13 F. Cabrol: *Les origines liturgiques*. Paris, 1906.
L. Duchesne: *Les origines du culte chrétien*. 5.ª ed. Paris, 1920.
A. Baumstark: *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie*. Freiburg, 1923.

um refrão do que as fórmulas feitas da epopéia homérica: "Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper, in saecula saeculorum. Amen." É o "tema" da missa. Após o "Introitus", que alude à festa do dia, Deus é aclamado em palavras gregas que formam uma espécie de tríptico:

> "Kyrie, eleison. Kyrie, eleison. Kyrie, eleison.
> Christe, eleison. Christe, eleison. Christe, eleison.
> Kyrie, eleison. Kyrie, eleison. Kyrie, eleison."

Trata-se, com efeito, de uma "aclamação", como a receberam os imperadores de Bizâncio no momento de sentarem-se no trono. Várias orações cercam a leitura solene da Epístola e do Evangelho, herança do serviço religioso na sinagoga, e entre elas inclui-se o "Gloria in excelsis Deo...", como que abrindo o Céu sobre o altar. A transição para o serviço de sacrifício é feita por uma das partes mais antigas da missa, o ato de mistura de vinho e água, simbolizando a união dos fiéis com Cristo: "Deus, qui humanae substantiae dignitatem mirabiliter condidisti, et mirabilius reformasti", palavras nas quais a dignidade austera da língua latina se humilha no coletivismo dos "divinitatis consortes". Sobrevivem, na liturgia romana, apenas algumas palavras das *epikleseis*, das invocações do Espírito Santo, que nas liturgias gregas quase sufocam, pela sua grande extensão, o Cânon; a liturgia ocidental é de sobriedade romana. Quando, e isso acontece só uma vez, cede à pompa oriental, na *Praefatio* com o seu júbilo dos exércitos celestes, dos "Angeli, Dominationes, Potestates, Seraphim", seguem-se, então, imediatamente, as palavras secas, de maior economia estilística, do Cânon, que é a parte genuinamente romana da missa latina, romana no sentido local: no momento em que o Cânon é recitado, qualquer altar católico, em qualquer parte do mundo, está idealmente em Roma. No "Communicantes et memoriam venerantes", a comemoração dos santos mencionam-se, além da Virgem e dos Apóstolos, somente Lino, Cleto, Clemente, Xisto e Cornélio, entre os primeiros sucessores de são Pedro no bispado romano; depois, o africano Cipriano e os mártires locais da cidade: Lourenço, Crisógono, João e Paulo, Cosme e Damião. Estamos em uma basílica dos primeiros séculos, perto das catacumbas. E em outra oração muito antiga, no "Hanc igitur oblatio-

nem", inseriu Gregório Magno as palavras "diesque nostro in tua pace disponas", para lembrar a todos os séculos vindouros as atribulações da cidade de Roma no século VI, cercada pelos longobardos; palavras que são de uma atualidade permanente. Após a transubstanciação, que se distingue pelo mais alto grau de expressão religiosa – o silêncio – pede-se a Cristo o "locum refrigerii, lucis et pacis", para os "qui nos praecesserunt cum signo fideiet dormiunt in somno pacis", e, já fora do Cânon, a graça para os que há pouco aclamaram o *Kyrios* e agora, em outro "tríptico", se curvam perante o Deus sacrificado:

> "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
> Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
> Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem."

O ciclo está fechado. O fim é a melodia largamente desenvolvida com que a Igreja despede os "circunstantes" para voltarem à vida profana: "Ite, Missa est."

A variedade das missas era, no começo, muito grande: cada dia tinha a sua missa especial, como acontece ainda nas semanas da quaresma, nas quais o mundo inteiro participa do culto nas "igrejas de estação" da Urbs. Mas a sobriedade romana fez tudo para suprir as diversidades exuberantes. Distribuiu-se uma missa mais ou menos uniformizada pelas "estações do ano", constituindo o ano eclesiástico a repetição simbólica da epopéia da história sacra e redenção do gênero humano: Advento, Rorate coeli, Natal, Epiphania, Cinzas, Invocabit, Reminiscere, Oculi, Laetare Jerusalem, Iudica, Palmarum, Semana Santa, Páscoa, Quasimodogeniti, Pentecostes, os 24 domingos, desde a Trindade até à leitura da profecia apocalíptica, Finados; e, de novo, Advento.

Afirmar que a liturgia é uma grande obra de arte implica esteticismo suspeito. Assim como a língua latina, durante muitos séculos de sobrevivência, se adaptou a estados de alma inteiramente novos, assim também a liturgia latina teve significação diferente em todas as épocas. A sua intrepretação como drama religioso tem fundamento apenas na relação puramente histórica entre as cerimônias eclesiásticas e o teatro medieval, e na pompa religiosa do Barroco, quando a música e as artes plásticas colaboraram para transformar a missa solene em "obra de arte total", no senti-

do de Wagner. Essa interpretação ajuda a sufocar a palavra; mas a palavra é a essência da liturgia. A liturgia é essencialmente uma composição literária, sem consideração de efeitos teatrais ou pictórico-musicais. Talvez se entenda melhor o sentido da liturgia nas missas rezadas na alta madrugada, sem música, quando o sacerdote só murmura as palavras, e o silêncio absoluto em torno do sacrifício é menos efetuoso e mais profundo. É preciso ler e entender o texto – não basta ouvi-lo – para "sentire cum Ecclesia". Então a permanência de certos textos e as modificações de outros durante o ciclo do ano revelam-se como traços característicos de um "ciclo" em sentido literário, de uma epopéia. A primeira e maior epopéia que o Ocidente criou. Como todas as grandes epopéias, a liturgia constitui um mundo completo – criação, nascimento, vida, morte e fim – dentro dos muros da igreja. Mundo fechado, cuja literatura é "exótica" num sentido diferente do da pagã: literatura de outro mundo.

Para designar o "fora", a Igreja Romana, tão zelosa do uso exclusivo da língua latina, admitiu uma expressão do latim vulgar: "fuori le mura"; várias igrejas romanas chamam-se assim. A expressão lembra aqueles "diesque nostros in tua pace disponas" que foi inserto porque "fuori le mura" não havia aquela paz. A epopéia eclesiástica da liturgia decorreu só dentro dos muros. Lá fora, havia os bárbaros e a destruição.

Do ponto de vista da história universal, essa visão não é inteiramente exata. Fora da Itália e das províncias devastadas havia um outro mundo, em condições diferentes: Bizâncio. Por volta de 550, o Império grego, restaurado por Justiniano, fez um esforço surpreendente para reconquistar o mundo. Se esse esforço não se tivesse malogrado – as ruínas melancólicas de Ravena dão testemunho disso –, o Ocidente seria hoje grego e talvez eslavo. Porque falhou, Bizâncio não faz parte do mundo ocidental. A literatura bizantina só tem importância, para nós outros, como fonte de motivos e como contraste.

Em torno de Bizâncio existe um equívoco: a palavra emprega-se como sinônimo de estéreis discussões teológicas, de petrificação. Esse conceito não corresponde aos fatos históricos. A história bizantina é das mais movimentadas. Despendiam-se esforços, quase ininterrupos, para revivificar e continuar as tradições gregas, para opô-las às influências irresistíveis do Oriente e assimilar estas últimas. Durante muitos séculos, Bizâncio é

um centro da civilização. O resultado daquelas lutas foi uma história desgraçada e uma literatura que não era apenas rica, mas também viva[14].

O primeiro encontro entre tradições gregas e influências orientais deu-se na hinografia bizantina. É o hinógrafo sírio Efrém que imita as formas da língua de Píndaro. É também sírio o hinógrafo Romanos, o maior poeta da literatura bizantina, esquecido depois tão inteiramente que só os estudiosos ocidentais do século XIX o redescobririam[15]. Por falta de tradições não é possível verificar a época em que Romanos viveu: indica-se, como data mais verossímil, o século VI. Romanos não parece muito original; talvez já encontrasse a sua forma, o *kontakios*, espécie de homilia metrificada de grande extensão. Os hinos de Romanos – nem todos autênticos – distinguem-se pela inspiração desenfreada, que às vezes rompe as formas hieráticas, transformando-se em balbuciação extática. Para formar idéia da poesia de Romanos, o leitor moderno pensará nas grandes odes de Claudel, imaginando-as cantadas nas ondas de luz do serviço noturno de Natal de uma catedral bizantina.

Se Romanos é realmente do século VI, a sua poesia faz parte do imponente movimento de renascença que o imperador Justiniano promoveu. As duas fases desse movimento aparecem na reconquista da África e Itália e no restabelecimento da ordem político-administrativa pelo *Corpus Juris*, e, por outro lado, na formação de partidos políticos em Bizâncio, chegando a explosões de guerra civil, e na corrupção pela qual a Imperatriz Teodora é responsabilizada. Procópio de Cesaréia[16] é o historiador de ambos os lados: nas *Historia varia* descreveu os feitos militares e a cultura da corte imperial; nas *Historia arcana*, a corrupção infame da mesma corte e das mesmas pessoas que tinha elogiado. A civilização bizantina apresentará sempre uma cabeça de Jano. É uma civilização de duas classes bem distintas: aqui, a corte, a aristocracia, o alto clero, munidos de todos os requintes

---

14 K. Krumbacher: *Geschichte der byzanthinischen Literatur*. 2.ª ed. Muenchen, 1897.
L. Bréhier: *Le Civilisation byzanthine*. Paris, 1950.

15 J. B. Cardinal Pitra: *Hymnographie de l'église grecque*. Roma, 1867.
K. Krumbacher: *Studien zu Romanos*. Muenchen, 1898.

16 Procopius de Caesarea, séc. VI.
Edição por E. Haury, 3 vols., Leipzig, 1905/1913.

da civilização madura e da decadência moral; ali, o povo chefiado pelos monges bárbaros e fanáticos, inculto, tumultuoso e ingênuo. Um poeta da alta sociedade, como Agathias, pode competir com as elegências do rococó francês; e o seu contemporâneo Johannes Malalas é o cronista popular, lido em voz alta nas esquinas, traduzido depois para muitas línguas, e primeiro fator da europeização dos eslavos. A literatura bizantina é vivíssima; e cumpre uma grande missão.

Tem a força de se renovar. No século VIII, Andréas Cretensis e Johannes Damascenus criam uma nova forma de poesia eclesiástica, o Cânon. Em 863, a Universidade é reaberta. Theodoros Studita, monge e chefe político, protagonista fanático na luta pela conservação das imagens nas igrejas, é um homem do povo; em Bizâncio, todos os movimentos populares tomam a feição superestrutural de guerras de religião. E como homem do povo, Theodoros é poeta realista, apresentando a vida monacal em cores diversas daquelas por que ela aparece nos ícones e na hagiografia. Ouvimos até falar de grandes espetáculos populares nas igrejas, mas estamos mal informados quanto ao drama religioso e ao mimo popular e obsceno; contudo, o *Cristus patiens* do século XI é qualquer coisa como os mistérios da Paixão que se representarão nas *grand'places* das cidades medievais.

A vivacidade da literatura bizantina só se revela bem quando comparada com a situação no Ocidente. São os séculos IX, X, XI, realmente os "Dark Ages" da historiografia convencional. Em Bizâncio, o eruditíssimo Photios († 897) reúne no *Myrobiblion* as suas anotações de inúmeros livros antigos, e esse herói da formação universitária é, ao mesmo tempo, patriarca de Bizâncio e adversário cismático da Santa Sé em Roma. O imperador Constantino Porfirogênito († 959) digna-se de escrever o *De caerimoniis aulae*, espécie de regulamento interno da corte, no qual se criam as "magnificências", "excelências", "ilustríssimos" e "excelentíssimos" da nossa burocracia e dos nossos envelopes. Konstantinos Michael Psellos († 1078)[17], filósofo platônico e algo como um poeta parnasiano em meio dos tumultos na rua e das guerras com eslavos e mongóis, conta, na *Chro-*

17 A. Rambaud: *Psellus*. Paris, 1877.

nographia, um século de história áulica, que ele viu de dentro: intrigas de eunucos, conspirações de generais, deposições e assassínios de imperadores, intervenções de mulheres e monges, todo esse caos de sabre, *boudoir* e liturgia, em meio da mais requintada arte de viver em palácios e morrer em conventos, ambos cheios dos mais luxuosos objetos de arte – os ocidentais, chegando a Constantinopla, ficavam boquiabertos: "Lors virent tot a plain Constantinoble cil des nés et des galies et des vissiers; et pristrent port et aancrerent lor vaissaiaus. Or poez savoir que mult esgarderent Constantinoble cil qui onques mais ne l'avoient veue; que il ne pooient mie cuidier que si riche vile peust estre en tot le monde, cum ils virent ces halz murs et ces riches tours dont ele ere close tot entor à la reonde, et ces riches palais et ces haltes yglises, dont il i avoit tant que nuls nel poist croire, se il ne le veist à l'oeil, et le lonc et le lé de la vile qui de totes les autres ere soveraine." Eis a impressão que Bizâncio causou a um rude cavaleiro ocidental do século XIII como Villehardouin. Mas não percebeu, entre os admiráveis palácios e igrejas, o povo miúdo vivacíssimo e turbulento, como aparece nas poesias populares de Theodoros Prodromos († c. 1180)[18], mendigo e parasito, boêmio e monge, excessivo e melancólico como um Villon bizantino. A imaginação exuberante desse povo já havia criado uma legião de romances fantásticos, sobre Alexandre e Tróia, sobre Apolônio de Tiro e os Sete Sábios do Oriente, que irão invadir a imaginação ocidental, inspirando Chrétien de Troyes e os cronistas de Arthus, Lanzelot e Amadis. O povo de Bizâncio chegou a criar uma epopéia popular, um ciclo de romances à maneira espanhola, sobre o guerrilheiro Digenis Akritas, que lutou na fronteira contra os árabes, e que na imaginação dos eslavos balcânicos se irá transformar lentamente em herói popular contra os turcos. Talvez o Ocidente inteiro tivese sido balcanizado, transformado em fronteira bárbara da civilização grega, se Bizâncio tivesse vencido. Mas o Ocidente não se bizantinizou nem se balcanizou. Foi preservado dos gregos pela invasão dos árabes, que fecharam os caminhos marítimos do Mediterrâneo, isolando Bizâncio de Roma. O Ocidente continuou latino. Nasceu a Europa.

18 E. Beltrami: *Teodoro Prodromo*. Brescia, 1893.

Parte II

O MUNDO CRISTÃO

Capítulo I

A FUNDAÇÃO DA EUROPA

O PRIMEIRO fato histórico da chamada "Idade Média" é a fundação da Europa moderna: a delimitação das fronteiras que a definem, a definição das nações que a habitam, a proclamação da unidade que, apesar de tudo, a caracteriza.

A afirmação parece paradoxal, mas só enquanto aquela expressão "Idade Média" é mantida. Pressupõe ela um esquema da história universal em forma de trinômio, no qual o membro médio, impermeável às influências do primeiro e vencido pelo terceiro, representa uma decadência intermediária, depois de uma catástrofe e antes de uma renascença. O esquema está hoje gravemente comprometido. Descobriram-se várias "renascenças" durante a chamada "Idade Média", das quais a "grande" Renascença dos séculos XV e XVI é apenas a continuação: a renascença carolíngia do século IX, a renascença "franciscana" dos séculos XII e XIII, a renascença escolástica ou francesa do século XIII, e ainda outra francesa, a dos nominalistas do século XIV; de modo que existe continuidade quase

ininterrupta[1]. Por outro lado, a queda do Império romano não teve as conseqüências definitivas que se lhe atribuíam antigamente. Foi possível demonstrar que as instituições romanas sobreviveram em grande parte à catástrofe, e que a vida administrativa, econômica, social e intelectual dos primeiros séculos "medievais", até, mais ou menos, a época carolíngia, não diferia essencialmente da vida nos últimos séculos da Antiguidade[2]. Com essas duas verificações, o conceito "Idade Média" perde o sentido, a separação dos três membros do trinômio histórico é substituída pela continuidade.

Mas a continuidade não é perfeita. Sobretudo quanto ao começo da época intermediária, não se consegue a abolição total do velho conceito. A grande interrupção é só deslocada, dos séculos V e VI para os séculos VII e VIII ou IX. Evidentemente, cumpre substituir a "catástrofe do Império", como acontecimento decisivo, por qualquer outro acontecimento, menos espetacular, ocorrido dois ou três séculos depois, e que teve as conseqüências atribuídas antigamente à invasão dos bárbaros.

Com efeito, houve duas invasões bárbaras; após a primeira, iniciada no século IV, houve, nos séculos VIII e IX, a dos *vikings* germânicos do Norte e a dos húngaros do Oriente. Muitos monumentos e instituições que tinham sobrevivido à primeira invasão, foram então destruídos. Contudo, a segunda invasão foi transitória, não chegou ao estabelecimento dos bárbaros dentro das fronteiras tradicionais da Europa; e as conseqüências também só não teriam sido transitórias se *vikings* e húngaros não tivessem tido, sem o saberem, um aliado poderoso no Sul. Na mesma época, os árabes conquistaram a Espanha e a Sicília, invadiram a França e a Itália meridional e chegaram a ameaçar Roma. A famosa batalha de Poitiers, em 732, salvou o Norte da França, mas não conseguiu salvar a Provença; os árabes chegaram até Avignon. E já não era possível anular o acontecimento decisivo: o Mediterrâneo estava fechado. Sobre a base desse fato histórico

1 K. Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Berlin, 1918.
A. Warburg: *Gesammelte Schriften*. Hamburg, 1934.

2 A. Dopsch: *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung aus der Zeit von Caesar bis auf Karl den Grossen*. 2 vols. Wien, 1918/1920. (Vol. I, 2.ª ed. Wien, 1923.)

Pirenne construiu uma hipótese impressionante para explicar o retrocesso naqueles séculos[3].

A civilização antiga baseava-se no comércio livre entre os países mediterrâneos; e, considerando-se a precariedade dos transportes terrestres, eram os caminhos marítimos de importância vital. A separação do Império em duas partes, o Império ocidental de Roma e o oriental de Bizâncio, não prejudicou o comércio marítimo entre eles; nem o prejudicou a invasão dos bárbaros, que era uma invasão pelos caminhos terrestres. Nem a própria queda do Império ocidental teve, por isso, conseqüências definitivas. Só a ocupação de quase todas as costas do Mediterrâneo ocidental pelos árabes acabou com o comércio marítimo. As esperanças bizantinas de uma reconquista do Ocidente estavam frustradas. Interromperam-se, não completamente aliás, as relações entre o mundo grego e o mundo latino, e a possibilidade de uma Europa bizantina estava excluída para sempre.

O fechamento do Mediterrâneo interrompeu o comércio marítimo, e o comércio nos caminhos terrestres tornou-se mais precário do que nunca. A troca de produtos manufaturados cessou, e as aglomerações humanas viram-se obrigadas a produzir, em autarquia perfeita, aquilo de que precisavam. O Ocidente reagrarizou-se. Os latifúndios aristocráticos ficaram como únicos centros de atividade econômica. A sociedade hierarquizou-se em aristocratas e servos. A organização política correspondente a essa organização hierárquica da sociedade é o feudalismo. O capital, excluído dos negócios de competição livre, imobilizou-se nas mãos da aristocracia rural e da Igreja, que também se feudalizou. Os chefes supremos desses dois organismos feudais, o rei dos francos e o papa, fizeram a aliança que substituiu, no Ocidente, o cesaropapismo bizantino. A aliança instável e insegura, aliás, responsável pelas evoluções futuras e inesperadas.

Aristocratas e servos não eram os únicos componentes dessa sociedade. Havia também vagabundos sem lar nem categoria social, e entre eles vão surgir os futuros negociantes e capitalistas. E havia mais uma classe, de caráter social menos definido: o clero. O alto clero, bispos e prelados, pertencentes, as mais das vezes, às famílias aristocráticas, já se estava

---

3 H. Pirenne: *Mahomet et Charlemagne*. 4.ª ed. Paris, 1937.

feudalizando. O clero regular fundou centros independentes, com a estrutura econômica dos latifúndios, mas sem relação com o poder político: os grandes conventos. Daí surgiu uma classe de clérigos capazes de conceber e exprimir o espírito da época.

Economia sedentária, capital imobilizado e horizontes marítimos fechados produziram fatalmente uma concepção fechada do mundo. Um mundo espiritual, fechado dentro dos muros sólidos da disciplina monacal, comparáveis aos muros sólidos das igrejas-fortalezas do estilo românico. Dentro desses muros eclesiásticos havia uma vida independente: a vida da liturgia. Os cultores da liturgia são os monges. Em certos conventos europeus, o canto litúrgico não cessou um dia só, durante mais de mil anos; e quem assiste hoje uma missa solene, em um desses conventos, com os escolásticos tonsurados servindo ao abade e o coro cantando o cantochão gregoriano, compreende a situação insulada daqueles conventos, em meio de uma sociedade rudemente agrária e das tempestades produzidas pelas invasões dos bárbaros *vikings* e húngaros.

A civilização da época é clerical; ou melhor, é monacal e escolar. O centro de irradiação dessa civilização pedagógica foram as ilhas britânicas. Mas é preciso distinguir. Os monges irlandeses revelaram toda a mobilidade da raça céltica[4]. Viajar – viajar, a pé, pelas florestas e pântanos, era, então, um trabalho bem penoso – é para eles um meio de fazer vida ascética. Aparecem em toda a parte, fundando conventos: Luxeuil, na França; Stavelot, na Bélgica; Sankt Gallen, na Suíça; Bobbio, na Itália. Aos monges irlandeses, de espírito independente, devem-se as bases de posteriores "renascenças". Os monges ingleses são mais sedentários; gostam de dedicar-se, em modestas casas de campo em torno da igreja, ao estudo das letras clássicas. Beda Venerabilis[5] é um monge assim; de erudição universal, mas de um horizonte intencionalmente limitado à sua ilha, escreveu a

4 J. Ryan: *Irish Monasticism, Origins and Early Developments*. London, 1931.

5 Beda Venerabilis, 673-735.
Historia ecclesiastica gentis Anglorum.
Edição crítica por C. Plummer, 2 vols. Oxford, 1896.
A. H. Thompson e outros: *Bede, His Life, Times and Writings.* Oxford, 1935.
B. Colgrave: *The Venerable Bede and his Times*. Jarrow, 1958.

Historia ecclesiastica gentis Anglorum, equilibrada, razoável, patriótica sem excesso, clássica sem pedantismo. Beda é o primeiro *scholar* inglês.

Entre os anglo-saxões, a mentalidade cristiano-latina encontra-se com o vivo espírito religioso da raça, produzindo uma literatura religiosa notável, em idioma germânico[6]. Antes do fim do século VII escreveu Caedmon os seus famosos hinos, antecipação da poesia eclesiástica de Quarles e Cowper. Do século seguinte é a *Anglo-Saxon Genesis*, paráfrase poética do primeiro livro de Moses, na qual a devoção bíblica se mistura com sentimento da Natureza e certa compreensão do lado noturno, demoníaco, da Criação; Milton, amigo de Iunius, que descobrira esses poemas, deve ter conhecido essa *Genesis*. O último e maior dos poetas anglo-saxões é Cynewulf, o autor de *Christ* e *Elene*, poemas narrativos nos quais a mistura de religiosidade e gosto pela poesia descritiva já é, outra vez, tipicamente inglesa[7]. A literatura dos leigos anglo-saxões encontra um centro na corte do grande rei Alfredo[8], tradutor de Gregório Magno, Beda e Boécio. Esta última é significativa: o rei é quase um santo, mas tem as suas veleidades de cultura clássica independente; é o primeiro *gentleman-scholar*.

Um rebento continental do humanismo anglo-saxônico é a "Renascença carolíngia"[9], assim chamada porque foi da iniciativa do imperador Carlos Magno. À "Renovatio Romani Imperii" pela coroação romana, em 800, devia corresponder a "renovatio" das letras clássicas. Na residência imperial, em Aquisgrana, reuniu certo número de clérigos britânicos, em uma escola palaciana, a cujos trabalhos o imperador assistiu pessoalmente,

---

6 Os principais manuscritos anglo-saxônicos foram descobertos por Franciscus Iunius, 1655. – Edição: C. W. M. Grein: *Bibliothek der angelsaechischen Poesie*, 2.ª ed., 4 vols., Leipzig, 1894.
St. A. Brooke: *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest*. London, 1898.
G. K. Anderson: *The Literature of the Anglo-Saxons*. Princeton, 1949.

7 S. Lupi: *Sant'Elena di Cynewulf*. Napoli, 1952.

8 Alfred, rei de Wessex, 848-901.
Hierdeboc (tradução de *Cura pastoralis* de Gregório Magno); traduções de Orósio, Beda, Boécio; *Anglo-Saxon Chronicle*.
Edição por J. A. Giles. 3 vols. Oxford, 1852/1858.
C. Plummer: *The Life and Times of Alfred the Great*. Oxford, 1902.

9 H. Naumann: *Karolingische und ottonische Renaissance*. Frankfurt, 1926.

para dar um exemplo de aplicação à corte e ao povo; o diretor da escola, Alcuíno[10], era o seu ministro da educação. Seria, porém, um erro atribuir a Carlos Magno o intuito de desinteressada divulgação de cultura. Alcuíno fora discípulo do arcebispo Egbert de York, e portanto discípulo indireto de Beda Venerabilis; foi mestre-escola e clérigo. Todas as suas obras têm fins didáticos, às vezes em forma de catecismo, e a *Disputatio puerorum per interrogationes et responsiones* dá um panorama vivo dos métodos pedagógicos, na escola de Aquisgrana. Liam-se muito os autores pagãos, Virgílio de preferência, por ser capaz de uma interpretação cristã. O fim imediato era a latinização dos povos germânicos; o verdadeiro objetivo da Renascença carolíngia era a conquista e dominação espiritual dos germanos pela Igreja romana: o amplo império de Carlos Magno, compreendendo a França e a Alemanha de hoje e grande parte da Itália, não tem outra unidade senão aquela romana.

Daí resulta não serem os efeitos da Renascença carolíngia muito profundos, mas extensos. À aplicação dos monges copistas da época carolíngia devemos quase todos os manuscritos conservados, de poetas e prosadores romanos. Promoviam-se os estudos clássicos nos conventos da Renânia, da Bélgica e França, em Corvey, Stavelot, Luxeuil. Mais para o Oriente, Sankt Gallen, na Suíça, torna-se o maior centro de estudos[11] . Aí, o monge Ekkehard († 973), o primeiro de quatro monges famosos com este nome, escreveu o poema latino *Waltharius manu fortis*, no qual a forma virgiliana e o espírito de guerreiro germânico se misturam com a nostalgia do monge pelo vasto mundo, lá fora. O Alcuíno de Sankt Gallen é Notker Labeo († 1022), tradutor de Boécio e das *Categoriae*, de Aristóteles; sabemos que traduziu também as *Bucolica*, de Virgílio, e a *Andria*, de Terêncio, para os fins do ensino. O quarto Ekkehard († 1060) escreveu, nos *Casus sancti Galli*, a crônica do convento: liturgia e pequenos incidentes da vida escolar, contatos

---

10 Alcuin, c. 735-804.
Disputatio puerorum per interrogationes et responsiones; De retorica; De dialectica, etc., etc.
E. S. Duckett: *Alcuin, Friend of Charlemagne*. London, 1952.

11 S. Singer: *Die Dichterschule von St. Gallen*. Leipzig, 1922.
J. M. Clark: *The Abbey of St. Gall.* Cambridge, 1926.

(às vezes sedutores) com o mundo, lá fora, olhares para as montanhas suíças e o lago de Constança, invasão dos húngaros, resistência armada dos monges, devastação, fome, salvação dos manuscritos preciosos – o convento que ainda hoje existe, na cidade industrializada da Suíça, tem realmente um passado venerável.

A renascença carolíngia não sobreviveu ao seu fundador; fora uma tentativa muito intencional, demasiadamente racional. Mas os efeitos não se perderam de todo, porque correspondiam a uma realidade. Essa primeira renascença é a superestrutura, algo precária, do Império feudal, aliado ao Papado romano: edifício político-religioso, totalmente diferente do Império grego de Bizâncio e oposto a ele pela diferença lingüística. Em Bizâncio, a tradição grega continuou, sem interrupção e, por isso, sem renascença. No Ocidente, a latinização dos bárbaros germânicos criou um novo mundo. De uma "renascença" – é preciso chamar a atenção para o sentido literal da palavra – nasceu a Europa. Quando o Papa Gregório IV introduziu na França, em 835, a festa romana de Todos os Santos, da comunhão entre os espíritos celestes e o gênero humano pela liturgia, sancionou a unidade latina do Ocidente; a matriz desse culto de todos os santos é a igreja Santa Maria ad Martyres, o antigo *Panteão* de todos os deuses romanos, em Roma.

Os fundamentos do edifício não estavam bem seguros. O inimigo, lá fora, *vikings* e húngaros, não teria sido tão perigoso, se não houvesse também o inimigo de dentro: o fato incontestável de a cristianização dos germanos ter ficado imperfeita. Os testemunhos são muitos. Gregório de Tours[12] é um bispo da "época das migrações dos bárbaros"; ligado pelo sangue à aristocracia germânica, mas isento de preconceitos bárbaros, pela qualidade de clérigo e bispo da Igreja Romana. O seu latim é bárbaro e horrivelmente confuso; mas a sua fé nos milagres de São Martinho e dos

---

12 Gregorius, bispo de Tours, 538-593.
Historia Francorum; De Vita patrum; De miraculis Sancti Martini.
Edição: Monumenta Germaniae Historica, Script. rer. Meroving., vol. I, Hannover, 1885; edição crítica por H. Omont e G. Collon, Paris, 1913.
M. Bonnet: *Le latin de Grégoire de Tours*. Paris, 1890.
G. Vinay: *San Gregorio di Tours*. Roma, 1940.

santos da região (*De vita patrum*), que ele conheceu pessoalmente, é de uma ortodoxia impecável. O historiador dos merovíngios é fiel, digno de toda a confiança; só a sua filosofia da história é algo infantil. A História, segundo Gregório, serve para revelar os desígnios de Deus; o próprio Gregório foi testemunha de acontecimentos milagrosos, do fim miserável dos aristocratas ímpios e do triunfo dos bispos ortodoxos. Infelizmente, a freqüência dos milagres é insuficiente. Uma verdadeira santa, como Radegonda, mecenas do poeta Venâncio Fortunato e fundadora do convento de Saint-Croix, em Poitiers, é personagem rara entre as figuras terríveis dos reis merovíngios Sigeberto e Quilperico, e das suas condignas esposas Brunilda e Fredegonda, que devastam a corte e o país, física e moralmente, por meio da guerra civil, pelo assassínio, veneno, incesto, estupro, mutilações, profanações, horrores de toda a espécie, dos quais a *História dos Francos* é o relato fiel, pitoresco e comovido de angústia. A conversão de Clóvis não adiantou nada. Os instintos selvagens dos bárbaros até foram exacerbados pelos requintes da decadência romana.

Mesmo entre os anglo-saxões, o cristianismo ainda não penetrara no fundo da alma. É testemunho disso o *Lay of Beowulf*[13], considerado hoje, por alguns, como o poema épico mais poderoso que já se escreveu nas ilhas britânicas. Embora o enredo seja de feição mitológica – a vitória de Beowulf sobre o gigante antropófago Grendel e a sua morte no momento da vitória sobre um dragão –, o fundo do poema é histórico, e os acontecimentos, despidos da transfiguração poética, podiam ser verificados na Dinamarca do século VI. O desconhecido autor do *Beowulf*, se não é cristão, pelo menos vive em país cristão e conhece a moral cristã: *Beowulf*, um daqueles "heróis da civilização" que aparecem em muitos mitos primitivos, é ligeiramente decalcado sobre a figura do Cristo. Mas a profunda seriedade do poema não se deve ao Evangelho; decorre da força indomável de germanos que, mesmo quando convertidos, não se convertem.

---

13 *Lay of Beowulf*, escrito entre 675 e 720.
Edição por F. Klaeber, Boston, 1922.
R. W. Chambers: *Beowulf. An Introduction to the Study of the Poem*. 2.ª ed. Cambridge, 1932.
D. Whitelock: *The Audience of Beowulf*. Oxford, 1951.

Com efeito, os germanos não esqueceram. Os longobardos já estavam havia séculos na Itália, batizados, governando um país de fala latina, em contato íntimo, na região meridional, com os bizantinos e a civilização grega, quando um velho monge de Monte Cassino, Paulo Diácono[14], se recorda do passado remoto dos seus patrícios, nas praias brumosas do mar setentrional; transmite fielmente as lendas que ouviu na infância, sem lhes entender o fundo pagão; mas, quando fala da grande batalha entre longobardos e gregos, perto de Ravena, o combate histórico transforma-se para ele em luta mística entre deuses da luz e fantasmas noturnos. É assim que a notícia da "Rabenschlacht" chega aos alemães medievais, transformada em "saga".

O paganismo germânico tem vida mais tenaz entre a gente do Norte. Lá, produz uma literatura notável em língua islandesa[15]. O seu monumento principal é a *Edda*[16], vasta compilação de canções mitológico-heróicas e poemas didáticos, estes últimos muito ao gosto dos germanos. Os poemas heróicos da *Edda*, como a *Helgakvida*, a *Sigurdakvida*, a *Helreid Brynhildar* e a *Godrunarvida*, foram outrora considerados como as fontes mais antigas da Nibelungensaga alemã; são, porém, versões posteriores da lenda semi-histórica dos germanos do Sul, adaptadas apenas ao espírito nórdico, que aparece nu e cru nos poemas mitológicos da *Edda*: *Voeluspa*, *Balders draumar*, *Hávamál*, *Grimnismál*, *Voelundarkvida*. Constituem verdadeiro compêndio da mitologia nórdica, de Odin, Thor, Frigg, Freyr, Loki, sem a mínima in-

---

14 Paulus Diaconus, c. 720-799.
Historia Longobardorum.
Edição: Monumenta Germaniae Historica, Aut. Antiqu., vol. II, Hannover, 1878.
A. Vogeler: *Paulus Diaconus und die Origo gentis Longobardorum*. Berlin, 1887.

15 F. Jónsson: *Den oldnorske og oldislandske Litteraturs Histoire*. 3 vols. Kjoebenhavn, 1920-1924.
G. Neckel: *Die altnordische Literatur*. Leipzig, 1923.
A. Heusler: *Altgermanische Poesie*. Berlin, 1924.

16 A compilação da *Edda* foi atribuída pelo descobridor do manuscrito, o bispo Brynjulf Sveinsson, em 1645, a Saemund Frode, c. 1240.
Edições por F. Jónsson, 2.ª ed., 2 vols., Rejkjavik, 1905, e por G. Neckel, 2 vols., Leipzig, 1936.
F. Jónsson: *Den oldnorske og oldislandske Litteraturs Histoire.* Vol. I. Kjoebenhavn, 1894.
B. S. Phillpotts: *The Elder Edda*. London, 1920.

fluência cristã, sem as atenuantes poéticas e subentendidos filosóficos, que o romantismo e Wagner introduziram nas suas versões anacrônicas. O mesmo estado de espírito informa a historiografia de Snorri Sturluson[17]; a sua *Heimskringla* é uma coleção admirável das sagas históricas que se referem aos primeiros séculos da história noruego-irlandesa.

As "sagas"[18] constituem uma literatura *sui generis*. São relatos rigorosamente históricos, às vezes biográficos, que ora tratam da biografia de uma família inteira, ora se limitam à autobiografia: *Eyrbyggjasaga*, *Egilssaga*, *Grettissaga*, *Vapnfridngasaga* e outras contam a vida dos conquistadores noruegueses da Islândia, a partir do século IX, as lutas sangrentas entre famílias inimigas e irmãos que se odeiam, as batalhas e os extermínios, os adultérios e as vinganças, a vida miserável dos proscritos, as aventuras além-mar, na Inglaterra e, mais tarde, até no Mediterrâneo, na Palestina, na Groenlândia. A *Njálssaga*, sobretudo, oferece um panorama completo dessa gente terrível. O estilo do relato é lacônico, abrupto como a linguagem deles. Não se sente a mínima influência do latim, fato que torna as sagas fenômeno único na literatura medieval. Aquela gente também não é cristã, embora batizada. Não dissimula as paixões violentas, os atos vergonhosos, nem sente remorsos. Do ponto de vista cristão, são monstros.

Os eclesiásticos sabiam de tudo isso. No século XI, o cônego e o historiador Adamus de Bremen assusta-se dos germanos setentrionais: não conhecem pudor nem clemência nem arrependimento, a sua aparente ascese só serve para fortalecer o corpo. Até o seu famoso heroísmo é apenas egoísmo e ambição do poder, e a sua lealdade uma lenda; estão sempre dispostos a trair amigos e inimigos. E, apesar de tudo, o cônego devoto não dissimula certa admiração por esses monstros inconversíveis; ele mesmo

17 Snorri Sturluson, 1178-1241.
Heimskringla.
Edição por F. Jónsson, Kjoebenhavn, 1893.
F. Paasche: *Snorri Sturluson og Sturlungerne*. Oslo, 1922.

18 Edições: *Altnordische Sagabibliothek*, por Cederschioeld, Gering e Mogk, 17 vols., Leipzig, 1892/1927; *Brennu-Njals Saga*, por E. O. Sveinsson, Reykjavik, 1954.
W. A. Craigie: *The Icelandic Sagas*. Cambridge, 1921.
H. Koht: *The Old Norse Sagas*. London, 1931.

também é germano. As suas observações constituiriam o melhor comentário de moralista à vida e obra de Egil Skallagrimsson[19]; *viking* violento, que esteve na Noruega e na Inglaterra, expulso e vitorioso, batido e indomável, cruel e nobre, avarento e infame, e um grande poeta. Escrevendo "lausar visur", poemas em louvor de reis e guerreiros, não hesitou em prostituir, por dinheiro, a sua poesia. Em outras canções exulta com as suas conquistas eróticas, que mais se asssemelham a estupros, e as suas vitórias, que se parecem com assassínios. Mas era um amigo fiel e amava os seus, e, quando lhe morreu o filho, escreveu a admirável canção fúnebre "Sanatorrek", furioso contra o injusto deus Odin e conformando-se com o destino, em resignação estóica. Nenhuma tradução para línguas modernas é capaz de exprimir a força primitiva dos versos finais, em que o poeta, de espírito indomável, espera a própria morte e – até – a eternidade do Inferno:

"Dog skal jèg glad
og uden sorg
med villigt sind
vente doenden."

Pois Egil é o menos "europeu" de todos os poetas da história literária européia: reflete, nos seus poemas, uma primitivíssima economia, quase de silvícolas, e ignora o cristianismo.

O grande monumento dessa mentalidade é a historia dos dinamarqueses de Saxo Grammaticus[20]. Chamaram-lhe "Grammaticus" porque foi cônego da catedral de Roeskild e escreveu em latim. Com efeito, o núcleo da sua obra é a biografia do seu admirado arcebispo Absalon, biografia que

---

19 Egil viveu no século X. Sua vida é relatada na *Egil Skallagrimssonssaga* (edit. por F. Jónsson, 2. ª ed., Reykjavik, 1924).
A. Bley: *Egil-Studien*. Gent, 1909.
E. Noreen: *Den Norsk-Islandske Poesien*. Oslo, 1926.

20 Saxo Grammaticus, c. 1150-c. 1120.
Gesta Danorum.
Edição por I. Olrik e H. Raeder, 6 vols., Kjoebenhavn, 1931/1933.
A. Olrik: *Danske Oldvad. Sakses Historie*. Kjoebenhavn, 1898.
L. Pineau: *Saxo Grammaticus*. Tours, 1901.
V. Madsen: *Et Saxproblem*. Kjoebenhavn, 1930.

constitui, hoje, o livro XIV dos *Gesta Danorum*; pois Saxo continuou a narração histórica além da morte do arcebispo, e, mais tarde, escreveu os 13 livros de introdução, da história antiga e lendária dos dinamarqueses. O latim da obra é duro, mas não bárbaro. Saxo pertence ao número dos humanistas do século XIII da estirpe de Johannes de Salisbury e Alexander de Hales; é o Lívio de sua nação. Como Lívio, inclui as lendas nacionais na sua história, não por credulidade, mas por orgulho. Todas as tradições do Norte lhe são familiares, inclusive as norueguesas; e entre os personagens pseudo-históricos aparece um pálido príncipe da Dinamarca, Amleth. O humanista também se revela nos metros antigos que empregou para traduzir as velhas canções. Só uma parte do tesouro comum da civilização daquele tempo foi completamente esquecida pelo cônego da catedral de Roeskilde: o cristianismo. O nome de Deus não aparece no *Gesta Danorum*.

Eis a gente que invadiu, a partir do século IX, o Ocidente, devastando-o de maneira impiedosa. Foi então que muitas instituições e monumentos da Antiguidade, já transformados em meros resíduos inúteis pela reagrarização, desapareceram. Foi então que se apagaram os últimos vestígios da vida urbana. Quando os habitantes voltaram para a Treves devastada, contentaram-se com barracas de madeira, colocadas sobre os restos dos muros romanos. Muitas cidades sobreviveram apenas como nomes de comarcas rurais. Criminosos, sectários e feiticeiros residiam nas ruínas do Forum Romanum, que a imaginação popular povoava com espectros e fantasmas, últimas encarnações dos deuses pagãos. Administração não havia; a usurpação dos senhores feudais era lei; famílias, castelos e aldeias fizeram guerras privadas; a *Fehde* ou *feud* – não existe palavra neolatina para designar o estado de guerra civil permanente entre os feudais – era fenômeno geral. A devastação moral não parou às portas da Igreja Romana, governada por assassinos e suas concubinas: a famosa "pornocracia" romana do século X. A fome chegou a extremos do canibalismo[21].

---

21 Sobre o estado material e moral da Europa, nos séculos IX e X, e depois, existe documentação bastante grande; as conclusões nem sempre são igualmente pessimistas. Cf.:
F. Gregorovius: *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*. 8 vols. Stuttgart, 1859/1872. (Ed. ital., 4 vols. Roma, 1900/1901.)
Chr. Dawson: *The Making of Europe*. London, 1935.

A reação veio da Igreja. Em 910, Odo fundou o convento de Cluny. A regularidade da disciplina litúrgica suplantou a anarquia espiritual. A ascese venceu a sujeira física, a intemperança da mesa, a sexualidade desordenada. Às portas do convento aboliu-se a propriedade, com todas as conseqüências. A reforma cluniacense limitava-se no começo a certos conventos e "igrejas locais". Roma permanecia inacessível. Mas conquistaram-se, enfim, países inteiros, constituindo-se ilhas moralizadas dentro da Igreja universal, as igrejas nacionais da França e da Alemanha, das quais os bispos eram cluniacenses: os bispados constituíram os fundamentos da reorganização administrativa. Surgiram, assim, o Estado francês dos Capetingos e o Império romano-alemão dos três imperadores de nome Otto. E a idéia da reforma se universalizou. Otto I ainda é um rei alemão; Otto II já tem grandes projetos na Itália; Otto III julga-se César e passa a residir em Roma. Com o universalismo, era incompatível a guerra civil generalizada. Os monges promovem uma reação democrática do povo contra os feudais, exaltam a idéia da "Treuga Dei", do armistício pelo amor de Deus. Em 989, conclui-se o pacto de paz geral, em Charroux; em 1000, em Poitiers, a guerra feudal é solenemente abolida. Aparecem outros monges, os cistercienses, e substituem a guerra pelo trabalho. Com a pacificação e a reconquista da terra devastada ressuscita o conceito da tradição, que recebe, de maneira muito especial, a sanção eclesiástica: o abade Odilo de Cluny († 1048) institui o dia santo de Finados, a primeira festa da Igreja ocidental, que não se conheceu antes no Oriente grego; é a festa da comunhão que liga os vivos aos mortos. Nas almas, nutridas de liturgia, constrói-se um mundo completo, hierárquico, o mundo dos três reinos: inferno, purgatório, paraíso. A pobre vida terrestre é superada por outra vida, espiritual e mais real. É o único momento da história ocidental moderna que tem semelhança, se bem que longínqua, com o "realismo" grego, capaz de construir mundos ideais e de transformá-los em realidades.

Os criadores da nova mentalidade tinham, às vezes, plena consciência disso. Citam-se agora as palavras com as quais Rabanus Maurus exaltou a gramática "imperecível", quase como se fosse um sacramento: "Grammata sola carent fato, fortemque repellunt." Se fosse apenas disciplina escolar, seria a repetição do experimento carolíngio; e, com efeito, houve, no tempo dos três imperadores de nome Otto, uma tentativa de

"renascença otoniana"; a religiosa alemã Hrotswith[22] escreveu oito comédias hagiográficas, em estilo terenciano, primeira tentativa do humanismo cristão para criar um teatro. Desta vez, porém, já não se trata só de exercícios gramaticais de mestres-escolas. Agora, a gramática rege a língua dos anjos. A nova literatura começa com um coro interminável de hinos[23].

Os hinos mais antigos são quase todos anônimos, como a própria liturgia, da qual chegam a fazer parte. A tradição atribui a Rabanus Maurus († 856) o hino que clama pelo advento do Espírito Santo:

> "Veni, creator Spiritus…
> Accende lumen sensibus:
> Infunde amorem cordibus";

outros hinos são atribuídos a Venâncio Fortunato, Teodulfo de Orléans, a nomes famosos do passado. Lugar mais preciso na história literária está reservado a Notker Balbulus († 912)[24], que, ao que parece, inventou uma nova forma litúrgica: a seqüência, poemas em versículos, espécie de verso livre; entre os autores – quase sempre incertos – de seqüências, aparece o polígrafo Hermanus Contractus († 1054), que teria sido autor do "Salve, Regina misericordiae", em que os versos

> "... ad te clamamus, exsules filii Hevae,
> ad te suspiramus gementes et flentes
> in hac lacrymarum valle."

exprimem a angústia da época.

---

22 Hrotswith von Gandersheim, c. 935-1000.
Dulcitius; Callimachus; Theophilus, etc.
Edição por K. Strecker, 2.ª ed., Leipzig, 1930.
F. Preissl: *Hrotswith von Gandersheim und die Entstehung des mittelalterlichen Heldenlieds*. Erlangen, 1939.

23 A maior coleção dos hinos medievais foi editada por G. M. Dreves e outros: *Analecta Hymnica Medii Aevi*. 55 vols. Leipzig, 1886/1922.
U. Chevalier: *Poesie liturgique. Rythme et histoire*. Paris, 1893.
R. de Gourmont: *Le Latin Mystique*. 3.ª ed. Paris, 1923.
F. J. E. Raby: *A History of Cristian-Latin Poetry*. Oxford, 1927.

24 W. von den Steinen: *Notker der Dichter und seine geistige Welt.* Bern, 1950.

A seqüência esconde, no seu aparente prosaísmo, certos artifícios, quase claudelianos: cadências que se repetem, assonâncias e aliterações, rimas internas. Quando o hino se renovou, sob a influência das "renascenças" sucessivas, introduziram-se aqueles artifícios em uma linguagem mais clássica, produzindo uma forma nova de poesia, arcaica e "moderna" ao mesmo tempo. São desse tipo as poesias de Petrus Damiani[25]. Este asceta furioso, que se flagela duramente a si mesmo, não é menos rigoroso para com o mundo; inimigo feroz do papa Gregório VII, porque o poder corrompe a alma, e inimigo feroz da filosofia e das letras, porque a cultura corrompe o espírito. Mas esta alma "naturalmente conventual" é também a de um político, no mais alto sentido da palavra, a de um diretor de consciências e homens; e quando o inimigo das letras pretende exprimir as suas ânsias apocalípticas, a obsessão da morte e do demônio e do último dia do mundo, então lhe ocorrem versos de uma precisão romana:

> "Hora novissima, tempora pessima sunt, vigelemus.
> Ecce minaciter imminet arbiter ile supremus."

A aliança de asceta visionário e político ascético volta na alma mais suave de Bernardo de Clairvaux[26]. Também ele é inimigo do poder corruptor, mas o livro *De consideratione*, dirigido ao papa Eugênio III, ensina uma política do amor. O rigorismo moral de Bernardo, pregador extático sobre o Cântico dos Cânticos, acaba na contemplação e na união místi-

---

25 Petrus Damiani, 1007-1072.
Opuscula (poesias e tratados); *Sermones; Epistulae*.
Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. XVIV e CXV.
R. Biron: *Saint Pierre Damien*. Paris, 1908.

26 Bernard de Clairvaux, 1090-1153.
De consideratione: 125 sermões "de diversis"; 86 sermões sobre o Cântico dos Cânticos.
Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. CLXXXII-CLXXXV.
E. Vacandard: *Vie de saint Bernard*. 2 vols. Paris, 1910.
G. Goyau: *Saint Bernard*. Paris, 1927.
J. Calmette et H. David: *Saint Bernard.* Paris, 1953.

ca, e o seu ascetismo cultural, de que deu testemunho na luta inquisitorial contra Abelardo, é susceptível de efusões líricas. Os hinos, que a tradição lhe atribuiu, não lhe pertencem. Mas nasceram no seu ambiente, porque são do seu espírito o ardor místico do "Jesu dulcis memoria" e a emoção dolorosa do "Salve, caput cruentatum". São os hinos mais sentidos, mais líricos da Igreja latina.

São quase da mesma época numerosos outros hinos, anônimos todos, e na maior parte marianos, que se assemelham bastante aos hinos pseudobernardinos, distinguindo-se, no entanto, pelo lirismo mais musical. A modificação parece puramente literária; mas é de uma importância muito maior.

Os hinos litúrgicos caracterizam-se pela estranha magia da língua: vogais longas, com preferência pelos ditongos; determinadas combinações de sons; recitativos monótonos; a melodia do verso encontra-se "abaixo do limiar dos conceitos intelectuais", como se as palavras fossem feitas para acomodar-se a um ritmo já preexistente, à inaudível harmonia das esferas. Essa magia lingüística é que exprime as angústias apocalípticas e júbilos angélicos do "homo cluniacensis". Pela magia lingüística, o hino representa, em forma adequada, certos sentimentos religiosos – a "majestas tremenda", o "amor mystic" – que são, por si mesmos, inefáveis: os sentimentos "numinosos"[27]. Esse traço característico é comum aos hinos de todas as religiões em certa fase da sua evolução: ressoam hinos assim nos templos budistas e nas sinagogas. O hino litúrgico em língua latina distingue-se pelo fato de conservar a capacidade de exprimir conteúdos dogmáticos de maneira muito precisa. Naqueles hinos marianos, porém, o ritmo prejudica o conteúdo, transformando o dogma mariano em substrato de uma poesia quase erótica; as cesuras não são determinadas pela lógica da frase, e sim pela música do verso; um elemento musical, a rima, rompe o equilíbrio métrico; os símbolos, que pretendem representar o dogma, tornam-se independentes.

---

27 R. Otto: *Das Heilige*. 22.ª ed. Berlin, 1932.

O grande poeta dessa fase é Adam de St. Victor[28]. Grande poeta exatamente porque o valor da sua poesia reside mais nas qualidades literárias do que nas qualidades litúrgicas. O poeta do "Salve, mater salvatoris" e do "Ave, virgo singularis" um criador de símbolos: inventou ou popularizou um conjunto impressionante de metáforas mariológicas. Desde Adam de St. Victor, toda a gente entende imediatamente o

"Rosa mystica,
Turris Davidica,
Turris eburnea,
Domus aurea,
Foederis arca,
Janua coeli,
Stella matutina."

Adam de St. Victor moveu esses símbolos por meio de uma arte extraordinária do verso, de troqueus de sete ou oito sílabas, fortemente ritmadas e suavemente rimadas. Arte quase parnasiana, que devia acabar, nos seus imitadores, em rotina.

O hino salvou-se pela influência do grande movimento religioso que deu ímpeto inédito aos sentimentos numinosos do franciscanismo. Mas a última palavra coube à solidificação do sentimento: a volta ao conteúdo dogmático sem o qual o hino da Igreja perderia a sua significação especial. Por isso, o maior teólogo dogmático da Igreja romana também é o seu maior poeta litúrgico: Tomás de Aquino[29]. Os seus poucos hinos – "Pangue, lingua, gloriosi" e "Lauda, Sion, Salvatorem" – reúnem duas

---

28 Adam de St. Victor, c. 1110-c. 1180.
Dos muitos hinos que se atribuem a Adam, só pequena parte é autêntica; 45, dizem alguns, 14, dizem outros. O grande número das atribuições revela que Adam era o porta-voz poético dos clérigos de sua época.
L. Gautier: *Les oeuvres poétiques d'Adam de St. Victor*. Paris, 1858.
D. S. Wrangham: *The Liturgical Poetry of Adam of St. Victor*. 3 vols. Oxford, 1881.

29 Tomás de Aquino, 1225-1274.
M. Grabmann: *The Interior Life of St. Thomas Aquinas.* (Trad. Ingl.) Milwaukee, 1949.

qualidades que raramente se encontram na poesia lírica: a maior precisão e a maior musicalidade. Seria possível comentar esses hinos como se fossem tratados teológicos sobre a eucaristia; ao mesmo tempo, versos como

> "Tantum ergo sacramentum
> Veneremur cernui:
> Et antiquum documentum
> Novo cedat ritui:
> Praestet fides supplementum
> Sensuum defectui..."

ficam indelevelmente na memória, o que é um dos critérios mais seguros da grande poesia.

Esta última fase da hinografia latina tem, outra vez, importância mais do que literária. A Igreja romana não adotou o "credo ut intelligam", algo fideísta, de santo Anselmo, mas tomou como base do seu dogma a filosofia aristotélica[30]. Também não foi aos discípulos entusiasmados de são Francisco, e sim aos filhos eruditos de são Domingos, que coube a tarefa de construir a catedral da escolástica. Quando ficou pronto o edifício, que o "homo liturgicus" de Cluny começara, era um sistema filosófico e uma instituição jurídica.

Esse edifício não está, de modo algum, separado do mundo profano. Ao contrário, só agora a Igreja é capaz de vencer os restos do paganismo germânico e penetrar até nos modos da vida profana. As catedrais levantam-se nas *grand'places* das cidades. Em todo o castelo há uma capela particular. Já com os cluniacenses, os ideais cristãos começam a modificar o ideal do guerreiro germânico; começa a esboçar-se o tipo do cavaleiro cristão, do futuro cruzado. As cabeças dessa gente estão cheias de lendas fantásticas, tradições pagãs, lembranças bélicas. Acontece, porém, que a elaboração literária desse mundo ideal é feita, principalmente, por clérigos. As origens da epopéia medieval ligam-se à cristianização definitiva do Ocidente.

---

30 O significado da transição, de Anselmo a Thomas, é bem explicado em: W. von den Steinen: *Vom Heiligen Geist des Mittelalters*. Berlin, 1928.

A historiografia literária francesa distingue tradicionalmente três ciclos de epopéia medieval: o Ciclo de Carlos Magno, o Ciclo Bretão e o Ciclo Antigo.

O Ciclo de Carlos Magno, a "geste de Charlemagne"[31], tem origem histórica. A batalha de Roncesvales, contra os árabes espanhóis, em 15 de agosto de 778, nunca foi esquecida; tornou-se lendária. À memória do herói Rolando acrescentaram-se as lendas locais das igrejas, situadas nos caminhos da romaria para Santiago de Compostela, a qual tinha que passar por aqueles lugares de recordações bélicas. E os clérigos daquelas igrejas eram os que, conforme a hipótese de Bédier, elaboraram as lendas épicas. A intervenção de Carlos Magno e dos seus "pares" naquela luta introduziu extensa matéria de outra proveniência, lembranças de guerras feudais francesas, na própria França e em todo o mundo; tradições germânicas, pedaços do ciclo bretão, lembranças das Cruzadas contribuíram também para a elaboração de numerosas gestas em torno da "geste de Charlemagne". *Guillaume d'Orange, Aimeri de Narbonne, Enfances Ogier, Berte aux grands pieds, Elie de Saint-Gilles, Fierabras* pertencem mais diretamente ao ciclo central. Em *Doon de Mayence, Renaud de Montauban, Raoul de Cambrai, Girart de Roussillon,* Carlos Magno aparece menos simpático; porque essas gentes tratam da luta dos feudais contra o poder real, refletindo a época anterior à "Treuga Dei". Enfim, em *Enfances Godefroy, Chevalier au Cygne* e na *Chanson d'Antioche* aparecem as Cruzadas. O conjunto, muito heterogêneo, constitui a "Geste française".

O Ciclo Bretão[32], no qual se destacam os feitos do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, as aventuras de Gavain, Lancelot, Tris-

---

31 G. Paris: *Histoire poétique de Charlemagne*. 2.ª ed. Paris, 1905.
J. Bédier: *Les légendes epiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*. 3.ª ed. 4 vols. Paris, 1925.
J. Crosland: *The Old French Epic*. Oxford, 1951.

32 A. Nutt: *Celtic and Medieval Romance*. London, 1899.
W. Lewis Iones: *King Arthur in History and Legend*. Cambridge, 1920.
I. D. Bruce: *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*. 2 vols. Goettingen, 1923/1924.
E. K. Chambers: *Arthur of Britain.* London, 1927.
E. Faral: *La légende arthurienne*. 3 vols. Paris, 1929.
J. Marx: *La Légende Arthurienne et le Graal.* Paris, 1952.

tão e Isolda, Parcifal e a Demanda do Santo Graal, tem origem céltica. Na *Historia Britonum*, de Nennius, obscuro historiador latino do século VIII, Artur aparece como herói dos celtas britânicos contra os invasores anglo-saxões. As versões autenticamente célticas da lenda estão no *Mabinogion*, coleção de narrações na língua do País de Gales; aqui a figura de Artur e dos cavaleiros já perdeu todo o caráter histórico, achando-se inteiramente transformados pela vivíssima imaginação céltica, nutrida de lendas de feiticeiros, fadas, florestas encantadas, castelos misteriosos, espectros. O *Mabinogion*, na sua forma atual, foi redigido só no século XIV; os seus heróis célticos já têm a feição de cavaleiros franco-normandos. Para o mundo não céltico, a mesma transformação foi operada pelo "historiador" Geoffrey of Monmouth[33], cuja fantástica *Historia regum Britanniae* foi escrita entre 1135 e 1138; parece que Geoffrey pretendeu criar, intencionalmente, um *pendant* inglês da *geste* francesa. O último retoque, enfim, foi de natureza religiosa. Deu-se sentido cristão a certos episódios do ciclo, e como episódio final apareceu, em vez da viagem do rei Artur para a ilha de Avalun, paraíso dos celtas, a Demanda do Santo Graal e a transformação da Távola Redonda de grupo de cavaleiros aventurosos em irmandade de cruzados místicos.

O Ciclo Antigo[34] representa a sobrevivência de certos temas greco-romanos, tratados de maneira anacrônica como se os heróis e heroínas de Homero e Virgílio fossem cavaleiros e damas medievais. A Idade Média ignorava as epopéias homéricas. Conheceu apenas duas abstrusas versões da decadência latina: as *Ephemeris Belli Troiani*, de um pretenso

33 L. Keeler: *Geoffrey of Monmouth and the Later Latin Chroniclers*. Berkeley, 1946.

34 A. Joly: *Benoît de Saint-More et le Roman de Troie, ou Métamorphoses d'Homere et de l'épopée gréco-latine au Moyen Âge*. 2 vols. Paris, 1870/1871.
P. Meyer: *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age*. 2 vols. Paris, 1886.
W. Greif: *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojasage*. Marburg, 1886.
A. Graf: *Roma nella memoria e nelle immaginazione del medio evo*. 2.ª ed. Torino, 1923.
G. Cary: *The Medieval Alexander*. Cambridge, 1956.

grego Dictys Cretensis, que foram traduzidas, no século IV da nossa era, pelo romano não menos obscuro Quintus Septimius; e a *De excidio Troiae Historia*, de um falso frígio Dares, do século V. Dictys e Dares distinguem-se de Homero, não só pelo valor literário, mas pelo ponto de vista. Tomam o partido dos troianos contra os gregos, e disso gostavam os cavaleiros e damas medievais, porque simpatizavam com o casal adulterino Páris e Helena. Motivos parecidos causaram a popularidade de um episódio da *Eneida*: Enéias e Dido. As versões romanescas das conquistas e viagens de Alexandre Magno satisfizeram a curiosidade geográfica. E um acaso incompreensível deixou sobreviver a fastidiosa *Tebaida*, de Estácio, da qual existem umas filhas medievais, igualmente feias. Em geral, a Idade Média viu os enredos de Homero e Virgílio pelos olhos de Ovídio; o interesse no assunto era principalmente erótico, de trovadores e clérigos enamorados; o Alexandre Magno medieval não era – como acontece, em geral, com a literatura de viagens – um herói de evasão, e sim um trânsfuga do mundo fechado dos castelos e das igrejas. Era difícil encontrar sentido religioso na "matière antique". Em todo o caso, justificou-se o interesse por Tróia e pelo troiano Enéias, por terem sido os troianos que fundaram Roma, mais tarde capital do cristianismo, de modo que as aventuras amorosas de Páris e Enéias estavam preestabelecidas no plano da Providência; e o aventuroso Alexandre Magno foi interpretado como símbolo do homem que viaja, sempre insatisfeito, até o fim do mundo, para encontrar a verdade divina. Essas interpretações não passaram de artifícios; não é possível negar que o ciclo antigo e a maneira de tratá-lo representaram uma irrupção de espírito leigo.

Com exceção de algumas poucas grandes obras, as versões dos três ciclos são de um valor literário muito diminuto; o melhor lugar para estudá-los poderia encontrar-se entre os produtos romanescos da alta e baixa Idade Média. O interesse histórico, porém, é muito grande e situa a questão das origens dos três ciclos entre os problemas da origem da literatura profana medieval; as "gestes" estão nos começos das literaturas francesa e espanhola, com irradiações importantes para a Alemanha, a Itália, a Europa inteira.

O problema assemelha-se à questão homérica, e nasceu, realmente, com ela. O romantismo, grande amador da poesia popular e admirador

do gênio coletivo, acreditava que no começo da literatura havia pequenos poemas populares, de autoria anônima, reunidos depois por "redatores" pessoalmente sem importância; esta solução satisfez também a admiração dos românticos ao gênio instintivo e o desprezo à epopéia intencionalmente feita do classicismo. Deste modo, Lachmann extraiu do *Nibelungenlied* 20 "canções originais", que teriam constituído a base da redação posterior. Fauriel fez a mesma operação cirúrgica com a *Chanson de Roland*, e Durán com o *Poema del Cid*. Enfim, Gaston Paris organizou a teoria definitiva: no começo havia canções curtas, "cantilènes" de origem popular, que foram reunidas, depois, em epopéias coerentes, as quais, afinal, se dissolveram em "romances", no sentido espanhol da palavra *romance*[35].

Após as primeiras dúvidas, expostas por Milá y Fontanals, vieram os estudos de Rajna[36], Bartsch, Bédier e Menéndez Pidal, que inverteram o estado das coisas. Admitem eles que canções curtas comparáveis às do "Romancero" espanhol constituem produtos de decomposição, mas evidenciam o fato principal: o ponto de vista poético das baladas primitivas é tão diferente que dele nunca poderia partir o espírito épico. As novas teorias foram confirmadas – sem que até hoje se tenha dado a isto muita importância – pelos estudos de folclore e da exegese bíblica. As leis segundo as quais nasce a literatura oral são iguais no mundo inteiro[37]; a origem dos seus produtos pode ser determinada pelo estilo, que varia conforme o "lugar na vida", conforme o fim prático que as obras da literatura popular sempre têm, de modo que existem diferenças nítidas entre lenda, parábola, conto, etc. A aplicação desses princípios à exegese crítica do Novo Testamento deu os resultados importantes da "Formgeschichtliche Schule" (K. L. Schmidt, R. Bultmann, M. Dibelius)[38]. Chega-se a uma verdadeira "biologia da lenda". Como qualidades essenciais da lenda primitiva notam-se a falta de começo e o fim do enredo e o gosto da repetição, que são

35 G. Paris: *Histoire poétique de Charlemagne*. 2.ª ed. Paris, 1905.

36 P. Rajna: *Origine dell'epopea francese*. Firenze, 1884.

37 A. Olrik: "Die epischen Gesetze der Volksdichtung". (In: *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 1909, n.º 1.)

38 Informação sumária em:
J. Baruzi: *Problèmes d'histoire des religions*. Paris, 1935.

também qualidades típicas da epopéia primitiva, das "gestes". As canções revelam-se como produtos de decomposição, e as grandes "epopéias populares" medievais, que têm começo e fim, apresentam-se como obras de poetas individuais, se bem que anônimos.

A primeira vítima das novas teorias é a classificação tradicional das "gestes" em três ciclos. Quanto ao espírito que preside ao tratamento dos assuntos, é perfeitamente o mesmo nas obras dos três ciclos, de modo que a classificação conforme os assuntos não se justifica. Quanto aos próprios assuntos, o ciclo bretão relaciona-se pouco com as lendas célticas que lhe serviram de base, e o ciclo antigo nada tem que ver com os modelos greco-romanos: as "gestes" desses dois ciclos são criações tardias e artificiais. Resta a "geste de Charlemagne", que, no entanto, não está isolada na Europa; o *Poema de mío Cid* e o *Nibelungenlied* estão ao lado da *Chanson de Roland*. São as três primeiras criações importantes das literaturas nacionais da Europa.

Segundo a opinião de certos críticos estrangeiros, os franceses exageram o valor da *Chanson de Roland*[39]; a "geste" não poderia comparar-se às grandes epopéias populares das outras nações. Essa opinião não se justifica. É verdade que a *Chanson de Roland* carece de arte consciente, de "poesia feita"; mas as outras epopéias populares estão no mesmo caso. O valor dessas produções reside na capacidade de representar uma nação, uma época. Com a nação francesa dos tempos posteriores, nação de patriotas-cristãos, a *Chanson de Roland* pouco tem que ver. Roland e outros personagens revelam devoção cristã; porém esta não é motivo da sua ação. E patriotismo, no sentido moderno, a Idade Média não o conheceu. A "Dulce France", a palavra chave do poema, só revela que o último redator do texto atual conhecia Virgílio, mas o espírito da obra não é virgilia-

39 O texto atual da *Chanson de Roland* foi redigido entre 1098 e 1100, ou por volta de 1120, conforme outra tese. O "Turoldus" que assina no fim do manuscrito da biblioteca de Oxford, não é o autor, mas o copista.
Edições por Ch. Samaran, Paris, 1934, e por R. Mortier, Paris, 1948.
J. Bédier: *Commentaires sur la Chanson de Roland*. Paris, 1927.
E. Faral: *La Chanson de Roland*. Paris, 1934.
E. Mireaux: *La Chanson de Roland*. Paris, 1943.

no. Os costumes que a epopéia apresenta são um grande anacronismo; os guerreiros do século VIII aparecem como cavaleiros feudais; está em contradição com isso o exagero, evidentemente primitivo, das forças físicas e das façanhas corporais. Sentimentos mais delicados não existem – além do forte sentimento de honra – e não há nenhum vestígio de psicologia. Mas, com isso, o poema está perfeitamente caracterizado. Os costumes feudais e as expressões religiosas não passam de um verniz. A *Chanson de Roland* representa a época em que os franceses estavam mal cristianizados, e, por assim dizer, ainda não eram franceses. Eram francos. Assim como no *Poema de mío Cid* castelhano subsiste espírito visigótico, e assim como no *Nibelungenlied* alemão subsiste o espírito escandinavo, assim também a *Chanson de Roland* pertence à época da transição entre a barbaria germânica e a civilização francesa. A esta última deve simplesmente a existência. À primeira deve a grandeza sombria das cenas mais famosas, da despedida de Roland, e da sua morte. A *Chanson de Roland* é, dentro da literatura francesa, como um monumento que está tão distante de nós que mal se lhe enxergam os contornos; a Idade Média considerava a epopéia como monumento do feudalismo valente, na luta contra os infiéis, e o romantismo considerava-a como monumento do patriotismo religioso. Na verdade, a *Chanson de Roland* é um dos grandes e um dos mais fortes poemas bárbaros da literatura universal. Em toda a literatura francesa posterior não existe, porém, tradição de barbaria, nem outra tradição épica nem, por isso, outra grande epopéia.

Ruy Díaz de Vivar, herói de lutas dos espanhóis contra os árabes, e de outras lutas de senhor feudal contra o seu rei, morreu em 1099; o *Poema de mío Cid*[40] foi redigido por volta de 1140, isto é, imediatamente

---

40 O texto atual do *Poema de mío Cid* foi redigido por volta de 1140. O autor era provavelmente natural de Medinaceli. “Per Abbat” é o copista do manuscrito de 1307.
Primeira edição por Tomás Antonio Sánchez, 1779.
Edição por R. Menéndez Pidal, 2.ª ed. 3 vols. Madrid, 1944/1946.
R. Menéndez Pidal: *L’epopée castillane à travers la littérature espagnole*. Paris, 1910.
R. S. Rose e L. Bacon: *The Lay of the Cid*. Berkeley, 1919.
R. Menéndez Pidal: *La España del Cid*. Madrid, 1929.
P. Salinas: “The Reproduction of Reality: The Poem of the Cid”. (In: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. Baltimore, 1940.)

após os acontecimentos. Esse fato explica a exatidão geográfico-histórica do poema. Ao passo que na *Chanson de Roland* os acontecimentos históricos se transformam em façanhas sobre-humanas e a geografia é fabulosa, é possível acompanhar o Cid no mapa e nos anais. Tudo está certo, e Menéndez Pidal pôde estabelecer a relação mais íntima entre a epopéia e, por outro lado, a história e a sociedade espanholas do século XI. Contudo, o *Poema de mío Cid* não é uma crônica ritmada. É – o que a *Chanson de Roland* não é – uma obra de arte, intencionalmente feita, da qual Dámaso Alonso pôde analisar o estilo. Não se compõe de "cantilènes" anteriores, mas está dividido em três partes bem distintas, em composição simétrica: o conflito do herói com o poder real, e o seu desterro; o casamento das suas filhas com os infantes de Carrión; e a ação do Cid contra os genros covardes e traidores. O que a imaginação popular considera como assunto principal do poema – a luta contra os árabes e a conquista de Valência – é apenas a conseqüência do seu desterro, e fica reduzido, à luz da análise da composição, a valor episódico. Resta explicar o forte acento patriótico-religioso da epopéia, no sentido do "patriotismo" medieval. Menéndez Pidal afirma, com toda a razão, o fundo germânico, visigótico, da inspiração do poema. Não é possível, porém, negar a influência francesa. A literatura francesa é a mais poderosa entre as medievais, irradiando influências por toda a parte. Assim como o exemplo da "geste de Charlemagne" inspirou Geoffrey de Monmouth na transformação de confusas lendas célticas em romances de cavalaria feudal, assim a *Chanson de Roland* inspirou a um anônimo de Medinaceli a idéia de cantar o Cid como herói da guerra nacional contra os infiéis. Nesse sentido, o *Poema de mío Cid* é uma "geste"; mas é uma gesta espanhola, ou antes – mais exatamente – uma gesta castelhana, "dura e sólida como os muros românicos de Ávila". O Cid do poema não tem nada de bravura romântica que a imaginação dos povos do norte dos Pirineus acredita encontrar na Espanha. É um castelhano sóbrio, leal, mas com vontade indomável de independência pessoal, com forte senso de justiça, cruel e violento às vezes, capaz de elevações sublimes, mas desconfiado e avarento como um camponês da sua terra. O poema está escrito como se o próprio Cid o tivesse feito: com realismo sóbrio, sem intervenção de forças sobrenaturais, e principalmente sem retórica.

"De Castiella la gentil exidos somos acá,
Si con moros non lidiáremos, no nos darán el pan."

Eis a chave do poema: o Cid luta contra os árabes para ganhar o pão, a vida, porque está desterrado. Em primeiro plano, é ele o revoltado feudal contra o rei, o primeiro revolucionário espanhol; por isso é intensamente popular, por isso têm ele e o seu poema todos os traços característicos do homem castelhano e da sua natureza. Mas o ambiente em que o poema foi redigido era o da *Chanson de Roland*, do feudalismo de cruzados. Deste modo, o herói popular transformou-se em herói nacional e herói de cruzada. Assim como na *Chanson de Roland*, influências "clericais", quer dizer, dos clérigos, transfiguraram as virtudes pouco cristãs do herói bárbaro. Roland e o Cid representam fases da cristianização pelas quais Egil Skallagrimsson nunca passara. A memória popular, porém, acertou bem: o Cid é a encarnação do caráter espanhol antigo, e o seu poema é o monumento mais notável – e mais antigo – da literatura espanhola.

Quanto ao *Nibelungenlied,*[41] Carlyle exprimiu a opinião seguinte: "The city of Worms, had we a right imagination, ought to be as venerable to us moderns as any Thebes or Troy was to the ancients." Desde então, popularizaram-se muitas traduções – o alemão medieval é uma língua muito diferente do alemão moderno e não imediatamente compreensível a leitores modernos; e o drama musical de Wagner conquistou o mundo.

---

41 O *Nibelungenlied* foi redigido entre 1190 e 1200, provavelmente na Áustria. O texto existe em três redações diferentes: os manuscritos A (Muenchen), B (St. Gallen) e C (Donaueschingen). – Primeira edição completa por Chr. H. Mueller, 1782.
Edições críticas: Ms. B por K. Bartsch, 7.ª ed., Leipzig, 1821.
Ms. C por W. Braume, Leipzig, 1920.
T. Abeling: *Das Nibelungenlied und seine Literatur.* 2 vols. Leipzig, 1907/1909.
J. Koerner: *Das Nibelungenlied und die Klage*. Leipzig, 1920.
A. Heusler: *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*. 2.ª ed. Dortmund, 1922.
A. Jolivet: *La chanson des Nibelungen*. Paris, 1942.
Kurt Wais: *Die frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes*. Tuebingen, 1953.
Fr. Panzer: *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*. Stuttgart, 1955.

Mas a exigência de Carlyle não encontrou eco. Em parte, porque não se trata de Worms ou só de Worms, que aparece apenas na primeira parte do poema. A epopéia acaba com os versos:

> "... ritter und vrouwen weinen man da sach,
> dar tuo die edeln knehte, ir lieben friunde tôt,
> hie hat daz maere ein ende: daz ist der Nibelungen nôt."

– com o lamento geral de homens e mulheres "pela desgraça dos Nibelungen". "Nibelungen nôt", "Desgraça dos Nibelungen", seria o título adequado do poema, porque se refere à parte mais importante: à segunda. A cena dessa segunda parte fica localizada na Áustria, às margens do Danúbio, na corte do rei Tezel (Átila), que casou com Kriemhild, a viúva de Siegfried; ela o instigou a convidar os Nibelungen, Hagen e os outros assassinos de Siegfried, para mandar matá-los; e eles caem, apesar da culpa sinistra, com heroísmo sombrio, até grandioso. Compreende-se, no fim, o lamento de um mundo em agonia, em "nôt". Mas isso não tem nada com a cidade renana de Worms. Lá se perpetrara o assassínio, e o começo da primeira parte passa-se até na Islândia, onde Siegfried, por meio de um truque, conquistou Brunhild, entregando-a ao rei Gudrun e iniciando, assim, a série de perfídias, crimes e mortes, que o poema celebra. A composição do *Nibelungenlied* é assimétrica. O texto atual foi redigido na Áustria, por volta de 1200, baseando-se, conforme Heusler, numa lenda de Brunhild, de origem franco-renana, com vestígios da mitologia nórdica, e, por outro lado, em uma lenda dos burgundos Hagen e Gudrun, de origem austríaca e baseada em acontecimentos históricos; pode ser que essas duas lendas tenham existido antes, em forma de canções épicas – não o sabemos. A redação final foi feita por um poeta de gênio extraordinário, transformando os acontecimentos confusos da saga em série lógica de crimes, vinganças e expiações, acabando por um coro de lamentos; é a única obra "moderna" em que existe algo do espírito da tragédia grega. O autor anônimo empregou os processos da epopéia medieval, das "gestes", transformando as personagens em cavaleiros feudais e damas de castelo. Mas não conseguiu bem essa transformação, porque se esqueceu de um elemento importante: o cristianismo. Fala-se de igrejas, e aparece até um capelão. Mas os Nibelungen, assim como os seus inimigos, não sabem nada do Evangelho. São

cavaleiros cristãos, mas agem segundo o código dos heróis das sagas islandesas, e ninguém os repreende. Siegfried enganou Brunhild; mas continua como herói luminoso. Hagen assassinou, mas a sua morte em combate não é expiação, e sim resignação estóica em face do destino. Kriemhild vinga uma perfídia monstruosa, repetindo-a por sua vez, e no fim ela é, chorando e desesperando, uma espécie de Grande Mãe das mitologias primitivas, lamentando o fim da era dos deuses noturnos. O *Nibelungenlied* é o canto fúnebre do mundo germânico pagão. Revela que no século XIII o cristianismo ainda não tinha penetrado a fundo na alma alemã. Antes, os alemães precisaram esquecer a sua epopéia nacional, que, apesar dos esforços dos germanistas e poetas modernos, não ressuscitou realmente. Só na época da Reforma se completou a cristianização dos alemães e começou a formar-se a nação alemã.

As "epopéias nacionais" pertencem, literariamente, à poesia dos clérigos e trovadores da alta Idade Média. Mas quanto ao espírito que as informa, pertencem a uma época anterior. Terminam a pré-história pagã dos povos europeus e iniciam a formação das nações cristianizadas; ao mesmo tempo, introduzem no universalismo medieval o germe da dissolução lingüística. São as primeiras grandes obras em "vulgar". Eis o papel das epopéias nacionais, na França, na Espanha e na Alemanha. Os ingleses não têm epopéia nacional – o *Beowulf* não pode ser considerado assim; a eles, a situação insular deu outros meios para definir sua nacionalidade. Tampouco têm epopéia nacional os italianos, porque os patrícios do Papa, vigário de Cristo e chefe da Igreja universal, constituíram a "nação internacional". Eles, a nação da Igreja, seguiram o caminho da Igreja; na Itália construiu-se, sobre a base do sistema filosófico, a epopéia universal de Dante.

Capítulo II

O UNIVERSALISMO CRISTÃO

A COMPARAÇÃO entre a arquitetura das catedrais góticas e a arquitetura lógica dos sistemas escolásticos é um lugar-comum dos estudos medievalistas; parece só metáfora. Revelou-se, porém, que as plantas e a decoração escultórica das catedrais obedeceram realmente a um plano, fornecido pelos construtores da teologia e da metafísica; os pormenores correspondem ao plano com a maior precisão[1]. Os elementos básicos comuns, que conferem ao pensamento medieval a estrutura arquitetônica, e à arquitetura medieval a significação teológico-filosófica, são o modo de pensar hierárquico e a idéia da ordem universal, revelada naquelas correspondências. Um mundo governado espiritualmente pela hierarquia eclesiástica e materialmente pela hierarquia feudal não pode pensar de maneira diferente. Tudo, no mundo visível e no mundo invisível, tem o seu lugar definido na hierarquia das criaturas, instituições e coisas, e as dúvidas eventuais se resolvem pela correspondência exata "visibilium omnium et invisibilium". Com efeito, a base desse pensamento encontra-se no Credo:

1 E. Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York, 1957.

"et incarnatus est de Spiritu Sancto". Pela encarnação de Deus, o mundo material foi santificado; tornou-se símbolo e reflexo do outro mundo. O mundo é um símbolo – eis uma idéia bem medieval; em conseqüência, todos os seus pormenores têm qualquer significação além da significação material e literal, prestam-se à interpretação alegórica. A alegoria é o método de pensar medieval; tem a função que exerce o experimento no pensar científico moderno. Com a alegoria, resolvem-se dúvidas e problemas. O resultado da alegorização do mundo é o estabelecimento de uma ordem perfeita na hierarquia do Universo; em tudo age o espírito de Deus. O mundo é o reino do Espírito Santo. Eis o ideal do imperador Otto III, residindo em Roma, em comunhão fraternal com o Papa Silvestre II. Mas Lúcifer também aspira ao título de "príncipe deste mundo", e faz uma tentativa bem sucedida para encarnar-se nos poderes temporais. No começo, a ciência angélica serviu, sem escrúpulos, ao poder temporal; a chamada "Renascença otoniana", florescência dos estudos clássicos nos conventos do século X, está intimamente ligada à casa reinante; Gerberga, que ensinou a religiosa Hrotswith de Gandersheim a escrever comédias cristãs no estilo e latim de Terêncio, é sobrinha do imperador Otto I. Dessa estirpe nascerão, porém, polemistas terríveis, aos quais responderão os polemistas não menos terríveis do Papado, todos em língua latina e com as armas da ciência clerical. De ambos os lados da barricada lutam arcebispos, bispos, cônegos e doutores. O mundo literário-científico dos séculos XI, XII e XIII, já muito antes da vitória definitiva do papa sobre o imperador, era um mundo clerical. O reino literário do Espírito Santo.

A ciência e a literatura dos clérigos estavam escritas na língua da liturgia. Para aprender a dominar essa língua, era preciso cultivar os clássicos. Entre 1070 e 1140 situa-se um grande movimento, de conseqüências incalculáveis, em favor dos estudos clássicos: a chamada "Renascença do século XII" ou "Proto-Renascença"[2]. Tem o seu centro na França, fato que provocou certas reivindicações no sentido de atribuir todo o movimento renascentista europeu a fontes francesas[3]. Esse exagero prejudicaria a

2 Ch. H. Haskins: *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge, 1927.
3 Ch. Nordstroem: *Moyen Âge et Renaissance*. Paris, 1933.

compreensão das renascenças italianas. Mas o fato geográfico está certo, e explica-se pela evolução especial da Igreja francesa, por volta do ano 1100, que é uma das grandes datas críticas da história universal.

Naquele tempo, a Igreja, que se regia, até então, segundo os princípios do feudalismo e levara uma vida principalmente agrária, começou a urbanizar-se. Com a evolução da vida urbana, sobretudo na França e na Bélgica, os centros eclesiásticos deslocaram-se dos campos para as cidades, dos conventos para os bispados. A conseqüência foi uma reforma do ensino[4]. As escolas conventuais perderam a sua importância; foi então que Sankt Gallen entrou em decadência. Sucederam-lhe as escolas episcopais, nas cidades. Uma das primeiras e mais famosas entre elas é a escola de Chartres, fundada em 990, pelo bispo Fulbert, e na qual ensinaram os escolásticos platonizantes Bernard de Chartres, Gilbert de la Porrée e Thierry de Chartres[5], espíritos de uma liberdade surpreendente, com veleidades de poesia e ciências naturais. Das escolas episcopais nascem as primeiras universidades: Paris, Montpellier, Toulouse, Cambridge – universidades eclesiásticas, nas quais ensinam, como nas escolas episcopais, os *magistri*. Estão ao lado das universidades municipais, domínio dos *scolares*: Bologna, Pádua, Siena[6].

Os conhecimentos literários dessa gente universitária – mesmo fora das disciplinas profissionais: Teologia, Filosofia, Jurisprudência, Medicina – eram muito extensos, mais do que em geral se acredita, e, em parte, mais vastos do que em plena Renascença[7]. Pode servir de exemplo a então famosa escola do gramático Eberard de Béthune (por volta de 1210): leram-se, aí, Virgílio, as sátiras de Horácio, Ovídio (inclusive as poesias eróticas), Lucano, Estácio, Pérsio, Juvenal, Fedro, Claudiano e Boécio, além de numerosas obras latinas de autores medievais; não se menciona, porém, Terêncio

---

4 G. Paré, A. Brunet et P. Tremblay: *La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseigment*. Ottawa, 1934.

5 A. Clerval: *Les écoles de Chartres au Moyen Âge du Ve au XVe siècle*. Paris, 1895. N. Schachner: *The Medieval Universities*. London, 1938.

6 H. Rashdall: *The universties of Europe in the Middle Ages*. 3 vols. Oxford, 1936.

7 J. E. Sandys: *History of Classical Scholarship from the Sixth Century. B. C. to the End of the Middle Ages.* 3.ª ed. T. I. Cambridge, 1930.

(leitura preferida nos conventos), nem Plauto e Marcial, igualmente muito lidos em outras escolas. O agostiniano inglês Alexander Neckham (1157-1217) escreveu para o ensino monástico o *Mythographus*, manual da mitologia pagã. Um quadro quase completo de conhecimentos clássicos apresenta o famoso polígrafo Vincentius de Beauvais († c. 1264). No seu tratado didático *De eruditione filiorum nobilium*, A. Steiner[8] contou 148 citações de Jerônimo e 75 de Agostinho, 60 citações de Ovídio, 57 de Sêneca e 39 de Cícero. Na sua enorme enciclopédia *Speculum maius*, que trata em 9865 capítulos de tudo o que existe e de muitas outras coisas, Vincentius utilizou Plauto, Terêncio, César, Cícero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Manílio, Vitrúvio, Fedro, Lucano, Pérsio, Sêneca, Plínio, Estácio, Juvenal, Quintiliano, Suetônio, Apuleio e Marcial, além de muitos autores gregos em tradução latina; Vincentius desconhece, porém, Lucrécio, Catulo, Lívio e Tácito. Esses extensos estudos latinos serviam, em primeiro plano, para fins gramaticais: tratava-se de dominar a língua da liturgia, da teologia e filosofia, e da jurisprudência. A época dos clérigos não as concebia em outra língua, e a conseqüência foi a uniformidade internacional das instituições medievais.

Brunetière abre o seu *Manuel de l'histoire de la littérature française* com uma citação de Tocqueville: "J'ai eu l'occasion... d'étudier les institutions politiques du Moyen Age en France, en Angleterre et en Allemagne; et, à mesure que j'avançais dans ce travail, j'étais rempli d'étonnement en voyant la prodigieuse similitude qui se rencontre em toutes ces lois." Isso se aplica também às instituições universitárias e às atividades literárias. O "internacionalismo" da Idade Média é muito forte. Mas aquela citação convém particularmente para abrir o estudo da literatura francesa medieval: na Idade Média, a literatura francesa dominou a Europa inteira, fornecendo às outras literaturas os assuntos, os gêneros, os metros, a mentalidade. O fenômeno não pode ser explicado sem consideração do fato de que a França dos séculos XII e XIII também era o centro de uma outra literatura, em língua latina; a literatura francesa da época não passa, com poucas exceções individuais, de um órgão intermediário, em língua "vulgar", entre a literatura latina e as novas literaturas nacionais. A literatura latina medieval é a expressão do internacionalismo medieval.

---

8 A. Steiner: *Vincent of Beauvais. De eruditione filiorum nobilium.* Cambridge, Mass., 1938.

A literatura latina medieval[9] é imensamente vasta; mas está morta, isto é, não se continua, e a sua extensão é um dos obstáculos a uma apreciação mais justa. Eis porque subsistem idéias errôneas com respeito ao caráter unilateral, puramente eclesiástico, dessa literatura: parece composta de hinos litúrgicos e vidas de santos. Com efeito, a hinografia constitui parte essencial da literatura latina média; mas no século XII o hino, que é uma criação de épocas anteriores, já estava em decadência, e o século XIII, a idade áurea da literatura latina medieval, só viu o fim da hinografia, com os ingleses John de Hoveden († 1275) e John Peckham († 1292), e o francês Philippe de Grève († 1237). Um fim, aliás, que pertence principalmente ao movimento franciscano, cujos hinos diferem, na forma e na essência, do hino litúrgico anterior. E quanto à hagiografia, o seu monumento principal, a *Legenda aurea*, do dominicano Jacopus de Varagine[10], fonte inesgotável de iconografia medieval, é igualmente um fim: é o cume da hagiografia, e só deixou lugar para os epígonos. Mas a literatura latina medieval é muito mais vasta, tem muitos outros aspectos. Só o desconhecimento dela é responsável pela pobreza dos "capítulos medievais" em muitas histórias das literaturas nacionais. Os franceses, ingleses, italianos, alemães, espanhóis dos séculos XI, XII e XIII tinham duas literaturas: uma em língua latina, outra em língua vulgar; e a latina era mais rica e informou a outra, fornecendo-lhe assuntos, temas, gêneros, metros, formas. A literatura latina medieval é a base da literatura medieval inteira[11]. E só aparentemente caiu, depois, em esquecimento completo. Pois inúmeros enredos, temas e formas da literatura latina medieval sobreviveram, ainda que apenas por via de alusão; e sobrevivem até hoje[12].

---

9 M. Manitius: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters.* 3 vols. Muenchen, 1910/1931.P. v. Winterfeld: *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters*. 4.ª ed. Berlin, 1922.
F. J. E. Raby: *A History of Christian-Latin Poetry*. Oxford, 1927.
J. Ghellinck: *La littérature latine au Moyen Âge*. Paris, 1939.

10 Jacopus a Varagine, 1230-1298.
Legenda Aurea.
Edição por E. Graesse, 3.ª ed., Breslau, 1890.

11 F. Brittain: *The Medieval Latin and Romance Lyric*. Cambridge, 1951.

12 E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, 1948.

A literatura religiosa só raramente sai da igreja para oferecer leitura aos leigos. Cria, porém, pelo menos, um novo gênero: a "Visio"[13], relato da visão de um místico ou outro homem pio, em que se lhe revelavam os segredos do outro mundo. A "visio" mais antiga parece ser a chamada *Visio Wettini*, na qual o monge Walafrid Strabo (c. 809-849) viu as almas nos três reinos sobrenaturais. O que interessava sobremodo nessas visões era o estado das almas no outro mundo, os seus sofrimentos, especialmente no Purgatório. Daí a grande popularidade do gênero, depois da instituição da festa de Finados. Destacam-se, então, o *Purgatorium Sancti Patricii*, no qual já se encontra um sistema complicado de penas infligidas às almas, a *Visio Tungdali* (c. 1150), e a visão do monge Alberico de Monte Cassino. Esse gênero é precursor literário da *Divina Comédia*.

O Purgatório imaginava-se no subsolo; o lugar das recompensas celestes, em uma ilha, perdida ao longe, no Oceano ocidental. A imaginação céltica colaborou nessa idéia, e das lendas de marinheiros irlandeses nasceu a *Navigatio Sancti Brendani,* relato de uma viagem fantástica, no Atlântico. A Idade Média gostava muito de relatos de viagens, sobretudo a lugares santos. As romarias a Roma criaram um gênero especial, os "Mirabilia", espécie de "Baedeker" ou "Guide Hachette" para informar sobre as igrejas e relíquias de Roma; tais são os *Mirabilia urbis Romae* (c. 1150), do padre romano Benedictus; e cita-se ainda a *Narratio de mirabilibus urbis Romae,* de Osbern de Gloucester (século XII). Depois de as Cruzadas terem aberto o caminho para a Palestina, o gênero se ampliou, como o revela a *Descriptio terrae sanctae*, de Johannes de Wuerzburg (c. 1170). O contato com o Oriente produziu outros relatos de viagens, inventadas, como as de Mandeville, ou reais, como as de Marco Polo. Mas isso já fora do meio da língua litúrgica.

Ao lado da geografia está a história. Guibert de Nogent[14] descreveu a primeira cruzada e deu à obra o título *Gesta Dei per Francos,* que

---

13 A. D'Ancona: *I precursori di Dante*. Firenze, 1872.

14 Guibert de Nogent, 1053-1121.
Gesta Dei per Francos.
Edição: Migne, *Patrologia latina,* vols. CLVI e CLXXXIV.
B. Monod: *Le moine Guibert de Nogent et son temps.* Paris, 1905.

impressionou o patriotismo religioso dos franceses até o século XX. Sem veleidades de *panache*, com o espírito prático de inglês e diplomata eclesiástico, um monge de St. Alban, Matthaeus Parisiensis[15], escreveu a poderosa *Chronica Major,* o maior monumento da Inglaterra católica. Na Itália, o franciscano Fra Salimbene de Parma[16] encheu a sua *Chronica* de anedotas, de baladas que se cantavam nas ruas, de toda a vida tumultuosa das pequenas cidades italianas. Guibert, o patriota, Matthaeus, o político, e Salimbene, o homem do povo e da vida pitoresca, representam três tipos da historiografia, que continuarão.

A Idade Média não sabe distinguir entre realidades materiais e realidades imaginárias: história e lenda se confundem, porque ambas têm a mesma significação alegórica. Grande parte da literatura latina média serve para fins de interpretação alegórica dos objetos e do mundo, o que dá oportunidade a que se introduzam clandestinamente muitas coisas profanas. Entre inúmeras obras ineptas, cita-se o *Liber lapidum*, do bispo Marbod de Rennes († 1123), explicação alegórica das qualidades das pedras preciosas; o mesmo Marboid é um moralista eloqüente no *Liber decem capitulorum.* O moralismo justifica tudo: até os contos de origem oriental, que o judeu espanhol Petrus Alphonsi (convertido em 1106) inseriu na *Disciplina clericalis.* O maior moralista medieval é o cluniacense Bernadus de Morlas: o seu vasto poema *De contemptu mundi* (c. 1140) está cheio de eloqüência terrível contra a mulher ("femina perfida, femina foetida"), contra o clero corrupto, contra os prazeres do mundo. Numa hora de melancolia, Bernardus escreveu o poema que principia com o verso

"Est ubi gloria nunc Babylonia?"

---

15 Matthaeus Parisiensis ou Matthaeus Paris, † 1259.
Chronica Maior.
Edição por H. R. Laurd, 7 vols., London, 1872-1883.

16 Fra Salimbene de Padua, 1221-1290.
Chronica.
Edição por G. Bertani, Parma, 1857.
G. Pochettino: *L'opera e i tempi di Fra Salimbene.* Sancasciano, 1926.

primeira versão do " Qué se hizo el rey Don Juan?...", de Jorge Manrique, do "Dites moy ou, n'en quel pays...", de Villon, e do "Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?...", canção dos estudantes alemães[17].

Ao moralismo se alia a sátira, que é, na Idade Média, extremamente violenta. O clero não pode ser atacado com maior ímpeto do que nas sátiras pouco horacianas de Philippus de Grève († 1237), chanceler da catedral e Notre-Dame de Paris. As mais das vezes, porém, a sátira esconde-se atrás da alegoria. Colaboraram vários fatores para popularizar a idéia de apresentar as personagens satirizadas em disfarce de animais: reminiscências de fábulas de animais, do paganismo germânico, como na *Ecbasis captivi*, de um monge alemão do século X; a explicação alegórica das qualidades dos animais, iniciada no *Physiologus*, da Antiguidade decadente, e muito imitada, como no *Poema de naturis animalium*, do monge Theobaldus de Monte Cassino (século XI); enfim, a repercussão das fábulas de Fedro, como no *Aesopus*, de Gualterus Anglicus (século XII). O resultado é o *Ysengrimus* (c. 1184), do *magister* Nivardus de Gent, origem do romance de Renart.

Um passo mais adiante, a fábula irá transformar-se em conto. A primeira tentativa é muito antiga: é o *Ruodlieb* latino, que um monge alemão do convento de Tegernse escreveu por volta de 1050. Depois, chega a invasão de contos orientais, através de versões bizantinas. Tais são os contos narrados pelos "sete sábios", no romance *Dolopathus* (1184), do francês Johannes de Alta Silva, e, nos séculos XIII e XIV, a vasta coleção do *Gesta Romanorum*[18], que reúne contos das origens mais variadas, da antiguidade clássica, até da Índia, uniformizados pela mentalidade medieval, da qual a obra é um espelho perfeito.

Também aparece, pela primeira vez, em latim, o conto humorístico-satírico, o *fabliau*: o conto diversificado *Milon* (c. 1160), de Matthaeus de Vendôme, é a primeira narração de um adultério escrita por

---

17 C. H. Becker: "Ubi sunt qui ante nos...". (In: *Aufsätze, Ernst Kuhn gewidmet.* Berlin, 1916.)
E. Gilson: "De la Bible à François Villon". (In: *Les idées et les letres.* Paris, 1932.)

18 *Gesta Romanorum.*
A primeira edição impressa é de Utrecht, 1472; o primeiro manuscrito, de 1342, é de origem inglesa. Mas não é possível verificar em que país a coleção foi reunida.

um francês. O assunto está em relação com o fato literário que menos se espera na Idade Média: a existência de peças dramáticas profanas[19]. Plauto e Terêncio impressionaram a imaginação dos monges, inspirando-lhes cenas dialogadas, à maneira dos "debates" – o "Debate entre corpo e alma" é assunto predileto da literatura medieval – "debates" na língua clássica, e logo em espírito "pagão". No século XII, Vitalis de Blois decalcou as "comédias" *Geta* e *Querulus* sobre *Amphitruo* e *Aulularia*. São anônimas uma comédia terenciana *Pamphilus et Gliscerium*, uma comédia de adultério, *Comoedia Babionis*, e o escandaloso *Pamphilus de amore*, que o Arcipreste Ruiz de Hita utilizou. Compreende-se o anonimato, mas essas comédias dão testemunho da força do espírito profano na literatura da língua litúrgica.

A literatura latina apoderou-se também da matéria épica, enriquecendo-a e devolvendo-a às literaturas vulgares. É exceção, antes rara, uma epopéia bíblica, como a *Aurora*, de Petrus de Riga, cônego em Reims no século XII, versificação fastidiosa da Bíblia inteira, mas que foi o livro didático mais divulgado da Idade Mèdia, existindo em numerosos manuscritos, embora nunca impresso. A *Chanson de Roland* forneceu a matéria da *Historia Caroli Magni* (c. 1165), que se dá como obra de um arcebispo Turpin; é um romance de valor diminuto, mas alcançou fama universal e contribuiu para a divulgação do assunto em toda a Europa. O Ciclo Bretão deriva mesmo de uma fonte latina: da *Historia regum Britanniae*, de Geoffrey do Monmouth. E, finalmente, o Ciclo Antigo. Imitando o romance bizantino de Pseudo-Kallisthenes, o arcipreste Leo de Nápoles escreveu, por volta de 1000, uma fantástica *Historia de proeliis*, sobre a vida de Alexandre Magno. Depois, Gualterius de Châtillon, bispo de Tournai[20], do qual também existem *Rhytmi* rimados, compôs a *Alexandreis* (c. 1175), que se recomendou às escolas pelo elemento alegórico; é um poema de valor de atmosfera virgiliana. Hugo de Orléans († 1160) e Josephus de Exeter († 1210) escreveram poemas sobre a guerra troiana, segundo a versão de Dares; mas o grande êxito coube à *Historia Destructionis Troiana*, do italia-

---

19 Edição do *Pamphilus* por A. Baudouin, Paris, 1874.

20 K. Strecker: *Die moralisch-satirischen Gedichte Walthers von Châtillon.* Heidelberg, 1926.

no Guido delle Colonne († 1287)[21], mais divulgada que o modelo francês de Benoît de Saint-More. Guido, que os contemporâneos compararam a Dante e ainda os latinistas do século XVII exaltaram, é o mais morto entre os ilustres defuntos do cemitério da literatura universal.

As "gestes" latinas não se podiam impor sem assimilar também a atmosfera erótica que envolvia as obras correspondentes em língua vulgar. E os clérigos-poetas latinos revelaram capacidade surpreendente para exprimir até o lado menos sublime do amor. Andréas Capellanus, chamado assim porque era capelão do rei da França, escreveu um tratado *De amore* bem ovidiano, e Giraldus Cambrensis, bispo de St. David no País de Gales, era um poeta do amor sentimental, na *Descriptio cuiusdam puellae* e em *De subito amore*. Mas o ponto culminante é uma obra anônima do mesmo século XII, o *Concilium in monte Romarici*: reunião de religiosas, sob a presidência da abadessa, discutindo se é preferível o amor de um clérigo ou de um cavaleiro.

Outros havia que preferiram, evidentemente, os acordes mais sérios da lira antiga. Alfano, arcebispo de Salerno por volta de 1080, celebrou em versos clássicos a venerável abadia de Monte Cassino, que tinha, já então, mais de meio milênio de existência; e Matthaeus de Vendôme, ao qual já encontramos como fabulista licencioso, sabia fazer versos de feição virgiliana – seu poema *Tobias* foi, no gênero, a obra mais famosa da Idade Média. Mas Matthaeus é só artista da forma; escreveu também uma *Ars versificatoria.* E entre os cultores do latim litúrgico existem verdadeiros humanistas.

O primeiro e o mais digno entre eles é Hildebert de Lavardin, arcebispo de Tours[22]. Este sucessor do semibárbaro Gregório de Tours não deixa de ser um bispo medieval; só poetiza para dar lições morais e, por meio do verso, gravá-las melhor na memória. Mas quando, em 1085, viu

---

21 V. Di Giovanni: *Guido della Colonne, giudice di Messina.* Roma, 1894.

22 Hildebertus de Lavardin, 1056-1133.
Poema elegiacum de virtutibus ei vitiis; Mathematicus.
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vol. CLXXI
F. Barth: *Hildebert von Lavardin.* Stuttgart, 1906.

a Cidade Eterna devastada pelos normandos, a emoção inspirou-lhe os versos clássicos

> "... Urbs cecidit, de qua si quicquam dicere dignus
> Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit."

O humanismo toma atitudes oposicionistas em Abelardo[23], cavaleiro perdido entre os clérigos, mas, em realidade, não perdido, porque de uma inteligência superior. "Docente livre" em Paris, fora da Universidade, bateu os *magistri* pelo talento brilhante de *causeur*, perturbou os teólogos pelo dialético do *Sic et Non*, despertou as consciências pela ética quase autonomista do *Nosce te ipsum*, comoveu a todos pelos seus sermões, e sobretudo pelos seus hinos, que já pertencem à liturgia, mas são obras de arte independentes, como o "Advenit veritas, umbra praeteriit", arte que podemos situar entre gongorismo e parnasianismo. Abelardo tinha muitos admiradores e ainda mais inimigos. Lutou, quanto pôde, contra os anátemas de São Bernard de Clairvaux, e não teria sucumbido, talvez, se não o tivesse desgraçado o amor de Heloísa. A sua *Historia calamitatum mearum* é a autobiografia de um homem moderno; Gourmont chamou a Abelardo o primeiro racionalista e artista tipicamente francês, ou antes parisiense.

"Racionalista" moderado, "classicista" conservador, ao lado do "radical" Abelardo – assim aparece o eruditíssimo Alanus ab Insulis[24], mas no *Anticlaudianus* e *Liber de planctu naturae* ele também se revela pouco

---

23 Pierre Abailard, 1079-1142.
Dialectita; Introductio ad Theologiam; Sic et Non; Scito te ipsum; Historia calamitatum mearum; Hymnorum l. III.
Edições: Obras teológicas in: Migne, *Patrologia latina*, vol. CLXXVIII.
Oeuvres, edit., por V. Cousin, 7 vols., Paris, 1849/1859.
C. Ottaviano: *Pietro Abelardo. La vita, le opere, il pensiero.* Roma, 1931.
J. G. Sikes: *Peter Abaelard.* Cambridge, 1932.
E. Gilson: *Héloïse et Abélard*. Paris, 1938.

24 Alanus ab Insulis, c. 1128-1202.
Anticlaudianus; Liber de planctu naturae.
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vol. CCX.
J. Huizinga: *Ueber die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis.* Amsterdam, 1932.

conformista: um entusiasta místico da Natureza, celebrando-a em versos quase baudelairianos:

> "Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
> Ordo, lux, finis, via, dux, origo,
> Vita, lux, splendor, species, figura,
> Regula mundi."

Agora, já não parece estranha a figura extraordinária de Johannes de Salisbury[25], bispo de Chartres, amigo do grande arcebispo Thomas de Canterbury, do qual escreveu a biografia. Homem de cultura francesa e serenidade inglesa, Johannes é essencialmente "prelado romano" no sentido em que os tempos modernos empregam a palavra: ortodoxo quanto aos dogmas essenciais e céptico quanto ao resto; identificando o amor de Deus com a filosofia, e a sabedoria com as letras clássicas; partidário de uma política "clerical", contra o Estado dos leigos, para preservar a independência do poder espiritual e do Espírito. Johannes de Salisbury parece, às vezes, um precursor longínquo de Thomas Morus; outra vez, um cardeal da Renascença.

A presença – e glória – de uma figura assim, no século XII, basta para destruir o conceito convencional da "Idade Média"; a definição da época pelo binômio "Catedral e 'Summa'" torna-se insuficiente. Na verdade, a "Summa" também representa o resultado de um movimento "renascentista": a renascença de Aristóteles. A capacidade medieval de assimilar o pensamento e as formas da Antiguidade era muito grande. Uma obra como o *Speculum Maius,* de Vincentius de Beauvais, tão representativa da época, está saturada de "humanismo"; incorpora ingenuamente a Antiguidade pagã, justificando-a, quando preciso, pela interpretação alegórica. A alegoria é o instrumento supremo do humanismo medieval. No fundo, é o mesmo processo pelo qual o público medieval se apoderou de Homero,

---

25 Johannes de Salisbury, c. 1120-1180.
Entheticus de dogmate philosophorum; Historia pontificalis; Historia Thomae Cantuarensis; Policraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum.
Edição: Migne, *Patrologia latina*, vol. CXCIX.
C. C. J. Webb: *John of Salisbury.* London, 1932.

Virgílio e Ovídio, transformando os personagens antigos em cavaleiros e damas feudais. É um anacronismo enorme. O mesmo anacronismo age, aliás, na imaginação popular. Do mesmo modo por que Virgílio é aceito como feiticeiro e profeta pré-cristão[26], povoam-se as ruínas romanas de fantasmas noturnos que não são outra coisa senão disfarces supersticiosos dos deuses que tiveram antigamente o seu culto nos mesmos lugares. Até no *Dialogus miraculorum* (c. 1220), de Caesarius de Heisterbach[27], cheio de relatos fantásticos de almas que aparecem vindas do Purgatório, pedindo ajuda, e de demônios que as fazem recuar para o lugar sinistro, até nessas histórias de um monge angustiado os diabos levantam, às vezes, a máscara, e o rosto de Vênus ou Mercúrio se revela.

A Idade Média, assimilando a Antiguidade, parece incapaz de compreendê-la. O grande obstáculo é o ascetismo. Ao "homo cluniacensis" a liberdade grega do corpo e do espírito permanece incompreensível. Desde os estudos famosos, porém já antiquados de von Eicken, o ascetismo foi sempre considerado como a tendência mais característica da civilização medieval. Existe, novamente, vasta literatura medieval antiascética.

Uma das obras dessa literatura é até muito famosa, e com toda a razão: é o conto anônimo *Aucassin et Nicolette*[28]. É uma *chantefable*; quer dizer, pequenas canções interrompem a história de Aucassin, que se apaixonou pela escrava sarracena Nicolette e a conquistou e casou com ela, contra todos os obstáculos do mundo. Como tudo termina bem, é um idílio, cheio de ternura, mas não de inocência. As perfeitas maneiras cavaleirescas do estilo mal escondem a sensualidade ardente; e quando ameaçam com o Inferno o enamorado da bela infiel, Aucassin responde: "Qu'ai-je à faire du paradis, pourvu que j'aie Nicolette, ma très douce

---

26 D. Comparetti: *Virgilio nel Medio Evo.* 2.ª ed. Firenze, 1896.
J. W. Spargo: *Virgil, the Necromancer.* Cambridge, Mass., 1934.

27 P. v. Winterfeld: *Caesarius von Heisterbach.* Muenchen, 1912.

28 *Aucassin et Nicolette,* escrito na segunda metade do século XII, provavelmente no Hainaut.
Edições por H. Suchier, 9.ª ed., Leipzig, 1909, e por M. Coulon, Nîmes, 1933.
W. Pater: "Two Early French Stories". (In: *Studies in the history of the Renaissance,* 1873; várias edições.)
A. Bruel: *Romans français du Moyen Âge.* Paris, 1934.

amie? Le paradis, c'est pour les vieux prêtres, pour les estropiés, bancroches et manchots qui jour et nuit rampent autour des autels, dans les cryptes moisies; c'est pour les vieilles capes râpées, les guenilles crasseuses, pour le va-nu-pieds, sans bas ni chausses, pour les meurt-de-faim et les claque-dents! Voilá ce qui va dans votre paradis: qu'ai-je à faire avec ses gueux? C'est l'enfer qu'il me faut! Là vont les clercs élégants, le beaux chevaliers morts dans les tournois et les grandes guerres magnifiques; et là bas vont les joles filles, les belles dames fines qui ont deux ou trois amants outre leurs maris."

Atribuiu-se essa atitude à influência oriental, importada pelas cruzadas. Mas o "inferno" de Aucassin não é maometano; e o caso não é isolado. Aí está a poesia dos goliados e outros vagabundos latinos.

Entre as universidades medievais existia o maior intercâmbio possível de professores e estudantes. Os universitários viviam em viagens contínuas entre Bologna, Paris e Oxford; juntaram-se a eles outros clérigos, fugitivos da disciplina rigorosa dos conventos; muitos se perderam na vida devassa e até criminosa das estradas reais, outros na anarquia moral das grandes cidades como Paris. Havia mais clérigos do que prebendas, e constituiu-se afinal um "proletariado latino": os "clelici vagi" ou "goliardos"[29]. Entre eles nasceu uma poesia antiascética, *pendant* estranho da hinografia.

Já ao bispo Gualterius de Châtillon se atribuem poesias dessa espécie. Mas o primeiro goliardo autêntico é *magister* Hugo de Orléans (c. 1093-1160), com as suas poesias de amor e vinho, maravilhosamente rimadas, com os lamentos típicos sobre a pobreza e, depois, sobre a velhice. Ao inglês Walther Map ou Mapes (c. 1140-1209), autor de poemas sobre Lancelot e o Graal, atribuem-se versos violentos contra o celibato, e também a blasfêmia do "mihi est propositum in taberna mori...". Na *Chronica* de Fra Salimbene acha-se inserta uma canção tabernária do goliardo Morando da Padova. Enfim, o maior *corpus* dessas poesias está reunido

---

29 H. Waddell: *The Wandering Scholars.* 6.ª ed. London, 1932.
M. Bechthum: *Beweggruende und Bedeutung des Vagantentums in der lateinischen Kirche des Mittelalters.* Jena, 1941.

no manuscrito dos "Carmina burana"[30], preciosidade extraordinária da Biblioteca Nacional de Munique.

O poeta de alguns manuscritos alemães chama-se "Archipoeta"; os ingleses preferem dizer "Golias"; certas alusões a paisagens tipicamente italianas indicariam a nacionalidade do autor, mas os goliardos todos, como "vagantes", conheciam bem a Itália. Na verdade, trata-se de uma figura coletiva e internacional, como toda a literatura latina da Idade Media. O "Archipoeta" está em casa em toda a parte, ou antes, em nenhuma parte, e quando presta homenagens ao imperador, não é por patriotismo alemão, e sim por ódio contra os altos dignitários da Igreja; este "Archipoeta", aliás, é do século XII, ao passo que a maior parte dos poemas se situa por volta de 1230. A "decadência" goliárdica coincide com o apogeu da escolástica.

O autor coletivo da poesia dos "clerici vagantes" é um grande poeta, talvez um dos maiores da literatura universal. Em primeira linha, é um humorista sutil, que sabe inventar frases sempre novas e engenhosas para pedir dinheiro aos ricos. O goliardo é pobre, é mendigo. Os estudos já o aborrecem –

"Florebat olim studiam,
Nunc vertitur in taedium..." –

e o seu júbilo, viajando para a famosíssima Universidade de Paris –

"Vale, dulcis patria!
Suavis suevorum Suevia!
Salve, dilecta Francia,
Philosophorum curia!" –

---

30 Os manuscritos mais importantes da poesia dos goliardos são: o dos *Carmina burana*, n.º 4660 da Biblioteca Nacional de Munique; o manuscrito 978 da Biblioteca Harleiana em Oxford; o Manuscrito Arundel do British Museum.
Edições: J. A. Schmeller: *Carmina burana.* 4.ª ed. Breslau, 1904.
M. Manitius: *Archipoeta.* Muenchen, 1913.
F. Luers: *Carmina burana.* Bonn, 1922.
S. Santangelo: *Studio sulla poesia goliardica.* Palermo, 1902.
O. Dobiache-Rojdesvensky: *Les Poésies des Goliards.* Paris, 1931.

parece ter menos em mente os filósofos do que as moças ("... iam virgo maturuit, – iam tumescunt ubera"); e no amor o goliardo é insaciável:

"Si tenerem, quam cupio,
In nemore sub folio,
Oscularer com gaudio".

As mulheres e o vinho. Com gravidade solene, fala do "Istum vinum, bonum vinum, vinum generosum", e chega a parodiar o hino "Verbum bonum et suave", no verso

"Vinum bonum et suave".

Eis, porém, que chega a velhice. O goliardo sente remorsos religiosos:

"Omnes quidem sumus rei,
Nullus imitator Dei,
Nullus vult portare crucem."

O arrependimento é pouco sincero. Mais uns versos contra "rex hoc tempore summus", o dinheiro, e então o goliardo faz a sua confissão contrita, a "Confessio Goliae", na qual se encontra o verso blasfemo

"Mihi est propositum in taberna mori".

É a despedida do gênio, corrompido e perdido na taverna; depois, desaparece sem deixar vestígios, assim como desaparecerá sem vestígios o último goliardo, François Villon.

A literatura antiascética é mais do que um sintoma de decadência moral. É preciso rever o conceito convencional "Idade Média". Com efeito, a expressão já serve apenas para fins de classificação simplista.

Um dos criadores do conceito "Idade Média" é o próprio goliardo. Foram as sátiras e queixas incessantes contra o clero corrompido que contribuíram para abolir o esquema historiográfico dos Padres da Igreja: o binômio Paganismo – Cristianismo. Desde os cluniacenses e cistercienses fala-se em "renovatio" da Igreja e em volta à pureza da Igreja primitiva. "Renovatio" é também o lema das diversas "renascenças", quer dizer, "renova-

tio" dos estudos clássicos. E quando, no século XVI, as duas "renovationes" se encontraram, o Humanismo e a Reforma, então toda a era entre o fim do paganismo e da Igreja primitiva e, por outro lado, a renovação da Igreja e das escolas, pareceu época intermediária, eclipse temporário do Espírito Santo e do espírito humano. Esse conceito tornou-se até dogma: para os protestantes, é o dogma do "Anticristo em Roma"; para os humanistas e os seus sucessores, os livres-pensadores, é o dogma do Progresso. A história apresenta-se como esquema tripartido: entre o brilho da Antiguidade e da Igreja primitiva e o novo brilho do Humanismo e da Igreja reformada, há a "Idade Média" escura. Um historiador de terceira ordem, do século XVII, Cellarius, introduziu a expressão dos manuais. Outro, Robertson, inventou a expressão "Dark Ages". Afinal, os próprios "medievalistas" conformaram-se com o termo.

O romantismo, tão apaixonado pela "Idade Média", não conseguiu abolir o erro, porque esse mesmo erro estava no conceito dos próprios românticos. Tacitamente, aceitaram o esquema tripartido, apenas invertendo os valores: a época moderna apareceu-lhes como fase de corrupção política e religiosa, e a "Idade Média" como idade áurea da monarquia feudal e da Igreja ortodoxa. O "medievalismo" é progressismo às avessas.

O estudo das "renascenças medievais" abriu as primeiras brechas. Troeltsch chamou a atenção para a relatividade do ideal ascético e para as concessões da Igreja ao espírito profano. Brinckmann já distinguiu dois tipos do homem medieval: o idealista ascético e o leigo realista. Afinal, a civilização medieval é um fenômeno muito complexo; não é possível defini-la numa frase só. Ao lado da mentalidade eclesiástica, há a mentalidade leiga dos cavaleiros; ao lado da civilização feudal, há a civilização burguesa. E tudo isto não se encontra em equilíbrio estático, como a equação "Catedral – 'Summa'" afirmou, mas em evolução viva e multiforme[31].

A solução teórica do problema talvez esteja na distinção mais exata dos termos *símbolo* e *alegoria*, que se empregam, indistintamente, na equação "Catedral – 'Summa'". O símbolo é expressão artística do que é

31 H. O. Taylor: *The Medieval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Age.* 4.ª ed. 2 vols. London, 1925.

inefável; a alegoria é representação intelectual do que é compreensível. A Catedral é um símbolo. A Summa é um conjunto de alegorias. A "Idade Média" está entre esses dois pólos, oscilando, evoluindo, e enfim dissolvendo-se. Existe até uma grande figura na qual os dois termos se encontram: Raimundus Lullus, o santo da Catalunha.

Lullus[32] é fenômeno raro: um gênio confuso. O caminho da sua vida é retilíneo: vida mundana, desengano, conversão, ascese, projetos de converter sarracenos e judeus, obstáculos eclesiásticos, viagens de missão, martírio. Os altos dignitários da Igreja chamaram-lhe "doctor phantasticus", apelido que não convém às suas obras científicas, nem às literárias, mas sim ao conjunto destas e daquelas. Como poeta, Lullus é um "joglar de Déu"; queimou as poesias eróticas da sua mocidade, substituindo-as pela poesia religiosa, a mais pessoal que se escreveu na Idade Média. *Lo cant de Ramón,* confissão poética, seria o *pendant* sério da poesia goliarda. As tentativas filosóficas de criar uma "ciência geral", que suscitaram a admiração de Leibniz e antecipam algo da logística moderna, pertencem, em certo sentido, ao gênio poético de Lullus: pretendem transformar o mundo em catedral de símbolos científicos. Mas o conflito entre entusiasmo místico e razão construtiva subsiste. No estranho romance filosófico *Llibre de meravele*s decompõe-se o mundo em alegorias, e o mais estranho romance *Blanquerna* exalta a dissolução do mundo real pela mística. Lullus pretendeu reduzir a fórmulas alegóricas o inefável, que se tinha revelado ao místico em símbolos; era um grande poeta pela ambigüidade íntima da sua alma. O resultado de sua vida encontra-se em um dos seus *Mil Provérbios:* "Quem disputa com Deus, será vencido"; mas o místico pretende mesmo ser vencido por Deus.

---

32 Raimundus Lullus, 1235-1315.
Poesia: *Plant de Nostra Dona; Los cent noms de Deu; Medicina de Pecat; Lo desconhort; Lo cant de Ramón; Mil proverbios.*
Romances filosóficos: *Llibre del gentil y de los tres sabios; Blanquerna; Llibre de contemplació; Art general; Ordre de la Cavalleria; Arbre de Sciencia; Arbre de Filosofia d'amor.*
Edição por I. Rosselo e M. Obrador y Benassar, 14 vols., Palma, 1906/1935.
A. Peers: *Ramon Lull.* London, 1929.
F. Sureda Blanes: *El beato Ramon Lull. Su época. Sus obras. Sus empresas.* Madrid, 1934.
J. Xirau: *Vida y obra de Ramón Lull.* México, 1946.

O caminho da separação progressiva entre símbolo e alegoria é o caminho de evolução do pensamento medieval. Mas as últimas fases do pensamento alegórico, se bem que tipicamente "medievais", não pertencem ao conceito convencional do que é a "Idade Média"; pertencem ao pensamento profano, continuam o processo de secularização que os "clerici vagantes" tinham iniciado, e dirigem a arma da alegoria contra os seus criadores. A alegoria fora a arma intelectual para santificar o mundo profano, incorporá-lo na hierarquia celeste das coisas; no fim, a alegoria é arma intelectual para decompor a hierarquia estabelecida, para demonstrar a sua identidade com a ordem profana do mundo. A alegoria, isolada do símbolo, tornar-se-á meio de expressão da sátira burguesa.

O mundo simbólico, separado da alegoria, perde o contato com a realidade profana. Torna-se meio de expressão da mística. Nesta afirmação reside, porém, a possibilidade de um erro, que é preciso eliminar imediatamente: seria a tentativa de opor a mística à escolástica intelectualista. Com efeito, os historiadores da filosofia medieval sucumbiram não raramente à tentação de ver em Bonaventura e Eckhart os antípodas de Alberto Magno e Tomás de Aquino. Mas o pensamento platônico, neoplatônico e augustiniano dos místicos medievais deixou, também, os seus vestígios, na síntese tomista. Não há escolástica sem mística. Por outro lado, os místicos medievais não constituem uma oposição sistemática; não são, de modo algum, precursores dos "modernos". Servem-se do aparelho lógico da escolástica para exprimirem em fórmulas filosóficas os seus símbolos. A mística, quando sistemática, seria antes uma tentativa de salvar o conteúdo simbólico da escolástica, ameaçado pelo intelectualismo alegórico; por isso, a mística medieval atingirá seu apogeu na época do nominalismo herético ou semi-herético.

Neste sentido compreende-se a ação do místico Bernard de Clairvaux contra Abelardo. A Bernard seguem-se os monges de St. Victor, sistematizadores dos símbolos místicos. Com Bonaventura e os franciscanos, acentuar-se-á o sentido psicológico da mística: o caminho interior para a união com Deus. É este o caminho que levará à religiosidade individual[33].

---

33 M. Preger: *Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter.* 3 vols. Leipzig, 1874/1893.
Fr. Heer: *Europäische Geistesgeschichte.* Stuttgart, 1953.

A mística está acompanhada de efusões poéticas. Contemporânea dos victorinos é Hildegarda de Bingen (1098-1179), a visionária. Contemporâneas da reforma franciscana, embora em ambiente diferente, são as místicas beneditinas Mechthild de Magdeburg (1212-1285), Mechthild de Hackeborn (1242-1299), Santa Gertrudis (1256-1302). É altamente significativo o emprego da língua vulgar nas suas visões poéticas, e é também notável o grande número de poetisas. Essa literatura emotiva é tipicamente feminina. Na descrição dos êxtases introduz-se um vocabulário erótico. O símbolo vai conquistando regiões inexploradas da alma; dá sentido superior à poesia lírica dessa época verdadeiramente universal a que a posteridade chamará "Idade Média".

Capítulo III

A LITERATURA DOS CASTELOS E DAS ALDEIAS

A ORIGEM do lirismo medieval é um dos grandes problemas da historiografia literária. Apontam-se influências ovidianas, vindas da poesia latina medieval, e influências da mariologia que se teria secularizado, transformada em culto da dama; discutem-se as influências árabes no lirismo provençal e ibérico. Admite-se, enfim, como fonte do lirismo medieval, a canção popular dos próprios povos europeus. Esta última hipótese encontra apoio no estudo dos antigos cancioneiros portugueses, onde é possível distinguir uma camada anterior à imitação do lirismo provençal. São os cossantes e canções encadeadas, em língua galega, canções de amor, baladas, serranilhas, cantigas de romaria, composições de sabor popular, pois, embora sejam obras de poetas aristocráticos, não se dedignaram estes de imitar com muita elegância a poesia do povo; a este fato devemos a conservação daquele lirismo primitivo no meio trovadoresco dos cancioneiros. Existem poesias desta espécie, simples e delicadas, de Nuno Fernandes Torneol, João Zorro, Pero Meogo, Martim Codax, Airas Nunes e outros. A poesia dos trovadores galego-portugueses deve a sua feição especial a essa influência popular[1].

---

1 Cf. nota 26.

Na poesia aristocrática das outras nações medievais não é possível demonstrar a influência popular com a mesma segurança com que podemos demonstrá-la na poesia da democrática Península Ibérica. Mas a presença do lirismo popular, especialmente entre os povos de origem germânica e céltica, representa sempre uma possível fonte de inspiração, e antecede, neste sentido, as formas convencionais da poesia provençal, se bem que as poesias populares notadas e conservadas sejam, em grande parte, posteriores.

A poesia popular conserva a maior independência nos países escandinavos, aonde o provençalismo mal chegou. Na Dinamarca[2] distinguem-se, segundo os assuntos, os "Kaempeviser", ou canções heróicas, às vezes reminiscências mitológicas; os "Ridderviser" ou canções bélicas, de fundo histórico, da época heróica da Dinamarca medieval, sob os reis de nome Valdemar, no século XIII; os "Trylleviser", ou canções de demônios, nas quais aparece toda a mitologia nórdica, transformada em conto de fadas e ligeiramente cristianizada. Essas canções dinamarquesas têm um encanto muito poético; estão próximas do "Maerchen" alemão, e alguns dos assuntos, como Agnete, que foi roubada pelo demônio do mar, aparecem na coleção dos irmãos Grimm. As canções norueguesas[3] têm aspecto mais bárbaro, estão mais perto do paganismo. Mas isso apenas quanto ao estilo. Canções propriamente mitológicas não existem, e os "Kjempevisor" derivam da saga islandesa. Os "Trollevisor" já se assemelham também aos contos de fadas; estão acompanhados de "Heilagvisor", sobre santos cristãos. Enfim, os "Riddarvisor" utilizam-se até de assuntos importados, de Rolando e Carlos Magno. A maior originalidade da canção popular norueguesa está nos "Gammelstev", canções de dança, das quais certas melodias de Grieg revelam o reflexo. Enfim, os "Folkvisor" suecos[4] não apresentam, depois dos noruegueses e dinamarqueses, muita originalidade.

---

2 Edição: *Danmarks gamle Folkeviser,* ed. por N. F. S. Grundtvig, 5 vols., Kjoebenhavn, 1835/1890; continuada como: *Danske Ridderviser,* ed. Por A. Olrik, 2 vols., Kjoebenhavn, 1898/1919; volume suplementar por H. Gruener Nielsen, Kjoebenhavn, 1920.

J. Paludan: *Danmarks Literatur i Middelalderen.* Kjoebenhavn, 1896.

3 Edição: *Gamle norske Folkeviser,* ed. por S. Bugge, Kjoebenhavn, 1858.

4 S. Ek: *Den svenska folkvisan.* Stockholm, 1924.

A poesia popular européia – excetuando-se por enquanto a dos povos eslavos – atingiu a maior importância nas ilhas britânicas; influências célticas tonificaram, decerto, o lirismo anglo-saxão. Uma canção popular, o famoso

"Summer is y-comen in!
Loud sing cuckoo!…"

é quase o monumento mais antigo da literatura em língua inglesa. As poesias mais belas são as religiosas; é mais difícil apreciar as poesias eróticas, que foram retocadas e artificializadas na época da Renascença. Em compensação, subsistem algumas especialidades bem inglesas, que não se encontram em outra parte, como o fantástico *mad song* ("From the hag and hungry goblin..."), que o povo atribui a um mendigo louco, Tom o'Bedlam, e que, na música das suas frases ilógicas, lembra os poemas de Rimbaud. Mas o verdadeiro gênio da poesia popular inglesa está na balada. Seria preferível, em vez de "inglesa", dizer antes "céltica", porque as baladas mais importantes são da Escócia, se não houvesse outras, igualmente belas, do lado inglês da fronteira, e se não fosse o conhecido gênio dos anglo-saxões no que diz respeito à poesia narrativa. As baladas inglesas e escocesas[5] tratam, em parte, de personagens históricas; em parte, constituem verdadeiras "gestes" em torno de figuras populares como o herói de fronteira Robin Hodd (Robyn Hode). Logo, as baladas apresentam os mesmos problemas que as epopéias nacionais. Courthope e Ralegh sustentam a "literary theory", segundo a qual as baladas seriam versões literárias de "gestes" medievais; a origem tardia de muitas baladas do século XVI e até do XVII, é forte argumento a favor dessa teoria. A . Lang, Kittredge e outros sustentam a "communal theory", conforme a qual as baladas seriam obras do gênio coletivo do

5 Edição: F. J. Child: *The English and Scottish Popular Ballads.* 10 vols. Boston, 1882/1898. (Edição abreviada em 1 vol. por G. L. Kittredge, Boston, 1904.)
F. E. Bryant: *A History of English Balladry.* Boston, 1913.
J. C. H. R. Steenstrup: *The Medieval Popular Ballad.* (Traduções por E. G. Cox.) Boston, 1914.
G. H. Gerould: *The Ballad of Tradition.* London, 1932.
E. K. Chambers: *English Literature at the Close of the Middle Age.* Oxford, 1945.

povo. Com efeito, o fundo das baladas é dos séculos XIII e XIV, e as versões posteriores não conseguiram eliminar os traços característicos da poesia primitiva: a objetividade impassível que só permite entrever a emoção (ou que a deixa explodir de repente), as repetições de frases estereotipadas, a narração abrupta e às vezes incompleta, fazendo com que a balada deixe adivinhar mais do que exprime. Numerosas baladas constituem "gestes" em torno de Robyn Hode e outros *outlaws* da fronteira. Outras tratam de acontecimentos da história anglo-escocesa que impressionaram a imaginação popular, como "Chevy Chase", "Sir Patrick Spens", "Hunting of the Cheviot". Algumas baladas, como *Edward* e *Douglas*, chegam a igualar a grandeza sombria da saga nórdica, e brumas nórdicas também envolvem as baladas de espectros e fantasmas – "Thomas Rymer", "Tam Lin", "Sweet Williams Ghost". As baladas amorosas, do tipo da "Nut-Browne Maid", revelam um espírito diferente, terno e um pouco artificial; nestas a influência literária é mais forte. Em geral, o *corpus* inteiro das baladas anglo-escocesas sofreu alterações segundo o gosto dos séculos posteriores, o que facilitou o êxito enorme que obtiveram quando o bispo Percy, em 1765, as redescobriu. A balada britânica foi uma das grandes influências do pré-romantismo.

Entre as descobertas do romantismo está também a poesia popular alemã[6]. A poesia popular alemã é de maior emoção lírica do que as outras, e exerceu sempre influência irresistível sobre o espírito da nação: a poesia lírica alemã – a literária, de Goethe e Liliencron – obedece, até hoje, às leis estilísticas e métricas da canção popular, do *lied*. As baladas históricas são muito inferiores às inglesas, mas constituem documentação preciosa da história alemã, da Idade Média, das tempestades da Reforma, e até do século XVIII.

---

6 A primeira coleção é a famosa *Des deutschen Knaben Wunderhorn,* editada por Cl. Brentano e A. von Arnim, 1805/1808; os dois grandes poetas retocaram bastante as canções. (Nova edição por F. Ranke, Leipzig, 1908.)
I. Meier: "Das Volkslied". (In: H. Paul edit: *Grundriss der germanischen Philologie.* 2.ª ed. P. II. Vol. I. Strasbourg, 1909.)
H. Meersmann: *Das deutsche Volkslied.* Berlin, 1922.

As canções populares foram cantadas nas aldeias e nas ruas das cidades, nas estradas reais e junto aos castelos. Não podiam deixar de exercer certa influência na poesia culta. Mas essa poesia aristocrática tem outras origens, e a verificação dessas origens constitui um grande problema[7].

Já não é possível considerar os provençais como criadores *ex nihilo* do lirismo moderno. Mas de todas as teorias, a menos convincente é a da origem arábico-espanhola[8]. Conforme Julián Ribera y Tarragó, existem grandes semelhanças entre a poesia dos trovadores e a do árabe espanhol Mohammed Ibn Guzmán († 1160), do qual possuímos um cancioneiro. Na verdade, as semelhanças são superficiais, e a teoria é incapaz de explicar por que a poesia lírica nasceu na Provença e não na própria Espanha. As analogias entre a expressão erótica dos trovadores e a expressão mística dos autores de hinos mariológicos foram sempre observadas; Wechssler[9], retomando a idéia, chamou a atenção para as freqüentes trocas de cartas entre padres e religiosas e damas, às quais os confessores tinham de dar conselhos de consciência, também em casos de conflitos eróticos. Mas isto significa exagerar a influência do padre no meio dos provençais, que eram heréticos e anticlericais. Brinkmann[10], enfim, lembra a poesia erótica ovidiana, em língua latina; alba ou aubade já se encontra em Ovídio, e a maneira ovidiana de tratar o amor como disciplina escolar agradou aos clérigos e contribuiu também para criar o formalismo erótico dos trovadores. Em Angers e na biblioteca do convento St. Martial, em Limoges, Brinkmann encontrou documentos que permitem afirmar a existência de uma poesia de trovadores latinos no fim do século XII. Spanke[11] explorou o "Repertoire

---

7 K. Burdach: "Ueber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesanges". (In: *Vorspiel.* Vol. I. Halle, 1926.)
A. Rodrigues Lapa: *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média.* Lisboa, 1929.

8 A. R. Nykl: *El Cancionero de Aben Guzmán.* Madrid, 1933.

9 E. Wechssler: *Die Kulturprobleme des Minnesangs.* Halle, 1909.

10 H. Brinkmann: *Entstehungsgeschichte des Minnesangs.* Halle, 1926.

11 H. Spanke: *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinscher Lyrik, mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*. Berlin, 1936.

de Notre-Dame de Paris", de 1150 a 1230, descobrindo os modelos latinos da estrofe provençal e do *rondeau*. Isso parece decisivo. O que os provençais acrescentaram – além do gênio pessoal de alguns poetas entre eles – foi a sistematização dos gêneros (debate, pastorela, balada, canción con envío, alba, sirventês ou canção satírica), o uso da personificação alegórica na descrição dos movimentos psicológicos do amor, e a representação da relação entre a dama e poeta como relação entre senhor feudal e vassalo: elementos, todos eles, imediatamente compreensíveis ao homem medieval, e tão internacionais como a poesia de língua latina. Deste modo, o êxito internacional da poesia dos trovadores provençais está bem explicado.

A literatura provençal[12] é um fenômeno estupendo: durante poucos decênios, uma série de poetas – alguns deles muito grandes poetas – cria uma poesia lírica, que dominará a Europa inteira durante séculos; e depois daqueles poucos decênios desaparece completamente e para sempre. As circunstâncias exteriores, sempre alegadas – a riqueza do país, a alta cultura dos senhores feudais, os contatos com o Oriente, a liberdade do pensamento no país dos albigenses heréticos, e enfim o desaparecimento repentino dessa civilização pelas devastações cruéis da cruzada contra os albigenses – não parecem explicação suficiente. Na verdade, a literatura provençal constituiu-se principalmente de poesia lírica. O que temos mais, é só: uma gesta, *Girart de Roussillon*; um romance arturiano, *Jaufré*; um interessantíssimo romance realístico-erótico em versos, a *Flamenca*[13];

---

12 Antologias: A. Jeanroy: *Anthologie des troubadours.* Paris, 1927.
J. Anglade: *Anthologie des troubadours.* Paris, 1927.
J. Audiau et R. Lavaud: *Nouvelle anthologie des troubadours.* Paris, 1928.
A. Restori: *La letteratura provenzale.* Milano, 1881.
F. Diez: *Leben und Werke der Troubadours.* 2.ª ed. Leipzig, 1882.
J. Anglade: *Les origines du gai savoir.* Paris, 1919.
J. Anglade: *Histoire sommaire de la littérature méridionale au Moyen Age.* Paris, 1921.
A. Jeanroy: *La poésie lyrique des troubadours.* 2 vols. Paris, 1934.
Cl. Camproux: *Histoire de la littérature occitane.* Paris, 1953.
L. T. Topsfield: *Thoubadours and Love.* Cambridge, 1974.

13 *Flamenca,* ed. por P. Meyer, 2.ª ed. Paris, 1907.
C. Grimm: *Étude sur le roman de "Flamenca".* Paris, 1930.

e alguns livros didáticos. O resto – pois deve ter havido muito mais – foi destruído. Por isso, o nosso conhecimento daquela civilização é tão insuficiente que é difícil penetrá-la. Os poetas provençais se nos apresentam como figuras isoladas, quase assim como os poetas líricos da Antiguidade grega; apenas, com um pouco mais de carne e osso compreendemos-lhes melhor a paixão.

Pela paixão define-se Bernard de Ventadour[14], o amante exaltado de Eleonora de Aquitânia e Hermengarda de Narbonne:

"Non es meravelha A'ieu chan
mielhs de nulh autre chantador,
que plus mi tra-l cors ves amor."

Do formalismo frio que se costuma censurar na poesia provençal, nada se percebe em Bernard de Ventadour. Seu erotismo parece mais "moderno" do que a poesia de amor dos próprios italianos do "Trecento".

Mas é verdade que Bernard é excepcional. Aqueles italianos preferiram-lhe o "mais erudito", isto é, o mais formalístico Arnaut Daniel[15]. Dante eternizou-lhe a memória ("Purgatório", XXV, 117), declarando que "soverchiò tutti". A posteridade não quis, durante muito tempo, ratificar o elogio: achou artificial o hermetismo impenetrável das suas 20 canções. Só as experiências poéticas do nosso tempo permitiram apreciar a disciplina severa, crivo pelo qual pasaram as emoções desse nobre coração cristalizadas depois em símbolos algo enigmáticos.

---

14 Bernartz de Ventadorn, † c. 1194.
Edição por C. Appel, Halle, 1915.
G. Carducci: "Un poeta d'amore del secolo XII". (In: *Opere,* vol. VIII. Bologna, 1923.)
K. Vossler: *Der Minnesang des Bernard de Ventadour.* Muenchen, 1918.

15 Arnautz Daniels, c. 1180-1220.
Edição por R. Lavaud, Toulouse, 1920.
U. A. Canello: *La vita e le opere del trovatore Arnaut Daniel.* Halle, 1883.
A. Del Monte: *Studi sulla poesia ermetica medievale.* Napoli, 1953.

Declara Dante que Arnaut supera a todos e, especialmente, “quel di Lemosí”. É alusão a Giraut de Borneil[16], natural do Limousin, cujo lirismo fresco e despreocupado agradou menos ao grande florentino. Mas, desta vez, também discordou a posteridade: os críticos do romantismo e do século XIX em geral consideraram Giraut como o maior de todos os provençais. Foi um *virtuose* que sabia fazer tudo, um “poeta de ocasião”, no sentido goethiano do termo: a sua alba com o refrão “... et ades sera l’alba” está a meio caminho entre Ovídio e Petrarca. Giraut pode ser definido como o “rei do lugar-comum da poesia provençal”, quer dizer, daquilo que fora então novo e se tornou, depois, lugar-comum; mas também como um romântico *avant la lettre*. Seus contemporâneos admiravam-lhe a facilidade, que não agradou a Dante. No século XIX, passou novamente a ser muito apreciado. Mas, desde então, o mundo deu mais uma volta; e hoje reúne, outra vez, a maioria dos votos o hermético Arnaut Daniel.

Bertran de Born[17] é diferente de todos. É guerreiro furioso, raptor de mulheres, usurpador do castelo de Hautefort, instigador de uma revolução na Inglaterra: um homem diabólico. Dante colocou-o entre os criminosos da nona das *malebolge* (“Inferno”, XXVIII, 133). Mas não era traidor. Era homem de batalha em campo aberto cheio de soldados armados:

> “...et au grab akegratge
> quan vei per champanha rengatz
> chavaliers e chavals armatz.”

Bertran é uma voz no ar livre, mas não é o rouxinol da “fable convenue” dos seus biógrafos. Meio guerreiro, meio vagabundo foi o cruzado Peire

---

16 Girautz de Borneil c. 1175-1220.
Edição por A. Kolsen, Halle, 1910.
G. Kolson: *Giraut de Borneil, der Meister der Troubadours.* Berlin, 1895.

17 Bertran de Born, c. 1140-c. 1210.
Edição por A. Thomas, Toulouse, 1888.
A. Stimming: *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke.* Halle, 1879.
St. Stronski: *La légende amoureuse de Bertran de Born.* Paris, 1921.

Vidal[18], cantor de muitas guerras e muitos amores em toda a parte do mundo e sempre cheio de saudades da Provença:

> "Ab l'alen tir vas me l'aire
> qu'eu sen venir de Proensa;
> tot quant es de lai m'agensa."

O último grande trovador seria Peire d'Auvergne[19], que deixou uma espécie de história literária versificada do seu país ("Chantarai d'aquestz trobadors..."). Mas depois desse "último dos trovadores" ainda vem o epílogo sinistro. Nas canções de Peire Cardenal[20] manifesta-se o credo heterodoxo dos albigenses; Guilhem Figueira[21] escreve um "sirventés" em que cada uma das 24 estrofes começa com a palavra "Roma", para acumular as acusações contra a "trichairitz", "cobeitatz", o "caps de la dechassensa", a cidade dos papas. E Bernard Sicart de Marvejols[22] já pode entoar o lamento sobre a devastação do país querido:

> "Ai! Tolosa e Proensa
> e la terra d'Argensa,
> Bezers e Carcassey,
> Que vos vi e quo-us vey!"

E só num último rebento da poesia provençal, no século XIII, em Guiraut Riquier, aparece aquele formalismo convencional que os historiadores

---

18 Peire Vidals, c. 1175-1205.
Edição (com introdução biográfico-crítica): J. Anglade: *Les Poésies de Peire Vidals.* 2.ª ed. Paris, 1923.

19 Peire d'Alvergne, c. 1180.
Edição por S. C. Aston, Cambridge, 1953.
R. Zenker: *Die Lieder Peire d'Auvergnes.* Erlangen, 1900.

20 Peire Cardenals, c. 1210.
K. Vossler: *Peire Cardinal, ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege.* (Ber. Bayr. Akad. Wiss., Philos. – Philol. Klase, Muenchen, 1916.

21 Guilhems Figueira, c. 1190.
E. Levy: *Guilhems Figueira, ein provenzalischer Troubadour.* Berlin, 1880.

22 Bernartz Sicart de Marvejols, c. 1220.
Cf. a antologia de Audiau et Lavaud, citada na nota 12.

sempre alegaram encontrar nela. Mas não há nada disso nos grandes trovadores, que foram justamente no século XX desenterrados e revificados pelo poeta e crítico americano Ezra Pound, chegando a exercer notável influência sobre a poesia moderna. A poesia dos trovadores é imortal porque eles criaram uma das grandes lendas da humanidade: a lenda de um país cheio de sol. Não é a Provença real, é a Provença dos trovadores que se tornou inesquecível como um sonho de infância remota e feliz.

O famoso "formalismo" da poesia provençal, o regulamento da atividade poética segundo normas estabelecidas e rigorosamente observadas, é um produto das origens feudais daquela poesia: às leis complicadas da Cour d'Assises de Jerusalém, código modelar do feudalismo europeu, correspondem as "Leys d'Amors" que Guilhem Molinier, chanceler do "consistório" "de la gaya sciensa", proclamou em Toulouse, em 1324; codificação "post festum", quando a grande poesia provençal já acabara. As expressões sintáticas e métricas daquela legislação erótica – o "formalismo" provençal – têm outra significação histórica: constituem a primeira disciplina européia do lirismo.

A poesia dos trovadores alcançou êxito internacional como nenhuma outra entre a literatura latina e a Renascença italiana; poetas estrangeiros fizeram até a tentativa de escrever em *langue d'oc,* antes de se aventurarem à imitação na língua materna[23].

Muitos "trouvères" havia, naturalmente, no país vizinho da *langue d'oil,* na França[24]: Conon de Béthune, Gui le Châtelain de Couci, Blondel de Nesle, Jean Bodel d'Arras, Thibaut IV de Champagne, Adam de la Halle. Alguns entre eles deixaram a lenda pessoal dos seus amores e desgraças. Mas nenhum saiu do formalismo convencional até aparecer Rutebeuf, o rude homem do povo, revivificando o lirismo aristocrático esgotado.

Na Itália setentrional[25] do século XIII, só se empregou a língua provençal para cantar o amor, e entre os Lanfranco Cigala, Bonifácio Cal-

---

23 E. Baret: *Les troubadours et leur influence sur la littérature du midi de l'Europe.* Paris, 1867.

24 A. Jeanroy: *Les origines de la poésie lyrique en France.* 2.ª ed. Paris, 1904.

25 G. Bertoni: *I Trovatori d'Italia.* Modena, 1915.

vo, Bartolommeo Zorzi, pelo menos um não foi esquecido, Sordello, que deve a imortalidade a Dante ("Purgatório", VI, 74). Na Sicília, na corte do grande imperador Frederico II, empregavam o dialeto da ilha, e um homem de inteligência superior, o chanceler imperial Píer delle Vigne, deixou um cancioneiro e também a memória da sua desgraça e suicídio ("Inferno", XIII, 33); no "Purgatório" (XXIV, 56), Dante lembrou-se também do trovador siciliano Giacomo de Lentino – a poesia provençal está em toda a parte da Europa e nos três reinos do outro mundo dantesco.

O ramo mais original da poesia mediterrânea encontra-se na península Ibérica, entre os galego-portugueses; três cancioneiros famosos, o da Ajuda, o da Vaticana e o Códex Colocci-Brancuti[26], contêm quase 2000 poesias de 200 poetas: entre aquelas, uma variedade bastante grande de cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de maldizer; e entre estes alguns poetas muitos finos, os galegos Martin Codax, João Airas e Airas Nunes, e, dos portugueses, a figura importante d'el-rei D. Dinis[27]. Os trovadores galego-portugueses são os únicos que suportariam a comparação com os provençais, se tivessem mais originalidade. Mas a decadência foi relativamente rápida. O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (impresso em 1516) já é marcado pelos artifícios do século XV[28].

---

26 *Cancioneiro da Ajuda* (primeira edição crítica por Ad. Varnhagen, 1849). Edição crítica por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 2 vols., Halle, 1904.
Cancioneiro da Vaticana. Edições críticas por E. Monaci, Halle, 1875, e por T. Braga, Lisboa, 1878.
Cancioneiro Colocci-Brancuti, da Biblioteca Nacional de Lisboa, edição 1880.
G. Vitaletti: *L'antica lirica portoghese.* Roma, 1926.
M. Rodrigues Lapa: *Lições de literatura portuguesa. Época medieval.* 6ª ed. Coimbra, 1966.

27 D. Dinis, 1261-1325.
Edição por H. Lang, Halle, 1894.
S. Pellegrini: *Don Denis, Saggio di letteratura portoghese.* Belluno, 1927.

28 J. Ruggieri: *Il canzoniere di Resende.* Genova, 1931.
P. Le Gentil: *La poesia lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge.* Rennes, 1949.
M. Rodrigues Lapa: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval.* 3.ª ed. Lisboa, 1952.

Não se pode dizer muito sobre os trovadores catalães: começam a cantar em língua provençal (Giraut de Cabreira, Cervert de Gerona), e quando ousam empregar a língua materna[29], já se aproxima a hora da poesia italiana. E não se pode dizer muito de bom sobre os trovadores castelhanos. Eles também começam em provençal (Guillem de Tudela, Amanieu de las Escas). O primeiro cancioneiro castelhano, o de Baena[30], deve o que tem de valor aos galegos, a Afonso Álvarez de Villasandino, ao famoso Macías. E o outro, o Cancioneiro de Lope de Stuñiga, já é um produto da decadência do século XV.

Ocupa um lugar de todo separado o único ramo da poesia à maneira provençal em língua germânica: o "Minnesang" dos alemães[31]. É ovidiano, como os outros, e, em comparação com a poesia dos trovadores provençais, não é muito original; contudo distingue-se pela forte influência da canção pupular, que lhe confere uma frescura surpreendente. As "albas" e "despedidas" do senhor de Kuerenberg (século XII) são, em formas provençais, *lieds* alemães; Dietmar von Aist também guarda certa feição arcaica. Mas Heinrich von Morungen e Reinmar von Hagenau já são artistas da forma, e a combinação dos dois elementos, o nacional e o estrangeiro, produz um dos maiores poetas da Idade Média: Walther von der Vogelweide[32], provavelmente natural da Áustria. Na poesia amorosa cultiva o tom popular, sem vestígios de aristocratismo. No belíssimo *lied*

---

29 *Cançoner catala dels comtes d'Urgell.* Barcelona, 1906.

30 *Cancionero de Alonso de Baena* (c. 1450). Primeira edição pelo marquês de Pidal, 1851. Edição por H. R. Lang, New York, 1926.
R. Menéndez Pidal: *La primitiva lírica española.* Madrid, 1919.

31 O maior cancioneiro alemão é o *Manuscrito Manesse* (Biblioteca de Heidelberg). Primeira edição por F. H. von der Hagen, 1838.
Edição crítica por F. Pfaff. Heidelberg, 1909.
F. Grimme: *Geschichte der Minnesaenger.* Paderborn, 1892.
A. Schiller: *Der Minnesang als Gesellschaftspoesie.* Bonn, 1908.

32 Walther von der Vogelweide, c. 1170-c. 1228.
Edição por C. Kraus, Berlin, 1923.
K. Burdach: *Walther von der Vogelweide.* Leipzig, 1900.
R. Wustmann: *Walther von der Vogelweide.* Strasbourg, 1912.
D. Kralik: *Die Elegie Walthers von der Vogelweide.* Wien, 1952.

"Under der linden, an der heide", idílio de dois amantes à sombra da árvore, com o refrão melodioso "tandaradei", só a análise mais exata descobre a arte consumada do metro e das composições de vogais atrás das aparências da canção popular. Walther supera os provençais no sirventês político: é um lutador sério, em favor do imperador e contra o papa e os clérigos; e até nacionalista alemão, revoltado contra as exigências romanas. Mas, afinal, prevalecem as expressões pessoais, a meditação e a melancolia. A canção melancólica sobre o recuo da mocidade e os "anos desaparecidos" – "Owê war sint verswunden alliu miniu jâr!" – é a sua despedida. Um epígono, Hugo von Trimberg, dedicou-lhe o epitáfio memorável – "Sinto pena dos que viessem a esquecer-se do poeta":

> "Her Walther von der Vogelweide,
> swer des vergaeze, der taet' mir leide."

Não esquecemos também Neidhart von Reuental[33], mas por outros motivos. As suas canções, muito espirituosas, dirigem-se a moças de aldeia. Antigamente, foi Neidhart considerado como uma espécie de oposicionista contra o aristocratismo, mas hoje se admite que empregou as formas provençais mais finas para zombar dos camponeses – a sátira contra o camponês é um dos motivos preferidos da literatura medieval. Na paródia acaba, enfim, o Minnesang. Um cavaleiro anacrônico, Ulrich von Lichtenstein[34], descreve, no *Frauendienst*, a viagem fantástica que empreendeu para expor a toda a gente as suas qualidades de cavaleiro amoroso; e confessa francamente que foi considerado louco. O realismo são dos burgueses e camponeses já não suportou o espetáculo da festa aristocrática que se tinha transformado em carnaval.

---

33 Neidhart von Reuental, c. 1180-c. 1250.
Edição por R. Keinz, 2.ª ed., Leipzig, 1910.
C. Pfeiffer: *Die dichterische Persönichkeit Neidharts von Reuental.* Paderborn, 1903.
F. Guenther: *Minneparodie bei Neidhart.* Iena, 1931.
E. Wiessner: *Kommentar zu neidharts Liedern.* Leipzig, 1954.

34 Ulrich von Lichtenstein, c. 1200-1276.
Freuendienst, edição por R. Bechstein, 2 vols., Leipzig, 1888.

A poesia de tipo provençal não pôde sobreviver à decadência da classe dos cavaleiros feudais. Na Alemanha, os burgueses fizeram uma tentativa de salvação: fundaram-se sociedades de artífices – alfaiates, sapateiros, carpinteiros – para cultivar uma poesia "literária", de conteúdo diferente, mais moral e mais religioso. Mas a tentativa acabou no formalismo vazio dos "Meistersaenger", que hoje são lembrados só através da ópera de Wagner, *Os Mestres-Cantores de Nuremberg*. A salvação da poesia culta só foi conseguida onde havia uma burguesia culta: na Itália do "dolce stil novo".

A poesia provençal deixou no espírito europeu uma marca profunda. Era a primeira poesia profana que o Ocidente criara; ensinou a todo o mundo uma nova atitude, mais positiva, em face da vida; inverteu os valores. Conseguiu até uma coisa que a Igreja não pudera conseguir: a eliminação do elemento germânico-pagão, que ainda se encontrava nas "gestes" e nas epopéias nacionais. Substituiu esse elemento pelo paganismo "moderno", o erótico. A rude epopéia nacional transformou-se em romance mundano.

O fato decisivo é, pois, a "provençalização" dos assuntos. É ela que transforma a "geste de Charlemagne" em série de aventuras fantásticas de cavaleiros andantes, mais preocupados com as damas do que com os infiéis. Muito semelhante é a transformação da matéria céltica: a rainha Guinevere e as aventuras amorosas de Lancelot são postas em evidência, e o romance de Tristão com Isolda torna-se popularíssimo. Questões de amor impõem-se a propósito da guerra de Tróia, e a história de Enéias e Dido é inteiramente "provençalizada". Contudo, existem influências subsidiárias: Ovídio é o autor latino mais lido nas escolas do século XII, e uma obscura literatura ovidiana de segunda mão e segunda ordem contribui para o requintamento das maneiras e para a complicação da psicologia amorosa[35].

O produto típico é o "roman courtois", de Chrétien de Troyes[36]. Poeta, ele não é, mas é artista. Talvez seja o primeiro autor que sabe narrar

---

35 E. Faral: *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois.* Paris, 1913.

36 Chrétien de Troyes, c. 1130-c. 1180.
Erec et Enide; Lancelot; Yvain; Perceval.
Edição (incompl.) por W. Foerster, 5 vols., Halle, 1884/1890, *Perceval,* edição de Potvin, 6 vols., Mons, 1866/1871.
G. S. Loomis: *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes.* New York, 1949.

como um "moderno", e a arte considerável do seu verso confere certa dignidade à maneira um pouco frívola de transformar toda a lenda arturiana em série de romances de amor, de Lancelot e Guinevere, de Erec e Enide. Os cavaleiros de Chrétien são galanteadores; Chrétien é francês, mundano e espirituoso, um Bourget medieval sem veleidades católicas, com um pouco de Anatole France. O seu mundo é a "Cosmópolis" do século XII, sem papa no fundo.

O êxito internacional do "roman courtois" tem vários motivos. A idealização da vida dos cavaleiros corresponde à decadência já sensível do papel político da classe: os poemas épicos já estão destinados a conferir à classe um brilho que perdera[37]. Entre as "gestes" da matéria de Carlos Magno, preferem-se agora os ciclos de *Doon de Mayence, Renaud de Montauban* e *Raoul de Cambrai,* que refletem a revolta dos senhores feudais contra o poder real. A matéria bretã permite tratamento livre das questões amorosas, exaltação franca do amor adulterino e do amor livre. O romance de Tróia deve parte da sua popularidade às arbitrárias árvores genealógicas de muitos príncipes medievais, que acreditavam descender de heróis troianos. O episódio de Dido e Enéias, tomado à *Eneida*, é tratado em estilo mais ovidiano do que virgiliano. O romance de Alexandre Magno satisfaz o prazer inesgotável do leitor medieval em ouvir narrações de viagens fantásticas. Introduzem-se novos motivos romancescos para matar a curiosidade. Em fontes bizantinas foi encontrada a história de *Apollonio de Tyro*, da qual já existia uma versão em língua anglo-saxônica; aparece, por volta de 1390, na *Confessio Amantis*, de John Gower, já antes aparecera também no *Livro de Apolônio*, espanhol, e existe ainda em versão italiana e como assunto de um romance alemão (impresso em 1471); e forneceu a Shakespeare, mais tarde, o enredo para uma peça fantástica[38]. A maneira meio romântica, meio barroca de tratar pretensos assuntos da Antiguidade greco-romana encontará inúmeros enredos adequados nos *Gesta Romanorum*[39].

---

37 R. R. Bezzola: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident.* 2 vols. Paris, 1944, 1960.

38 S. Singer: *Apollonius von Tyrus.* Berlin, 1906.

39 Cf. "O universalismo cristão", nota 18.

O leitor medieval gostava imensamente desses romances. Na economia espiritual da época, o "roman courtois" ocupa exatamente o lugar do romance na economia espiritual moderna. Então como hoje, o maior consumidor é a mulher; escreve-se para o gosto da dama no castelo, ocupada

> "...à lire leur psautier
> Et faire oeuvre d'or ou de soie,
> Ouïr de Thèbes ou de Troie."

O verso é obstáculo à facilidade da leitura? Então, abolem o verso. A transformação dos romances versificados em romances em prosa acompanha a "prosificação" da vida medieval, a decadência do prestígio político dos senhores feudais; é sintoma importante da evolução social. Do ponto de vista da história literária, a importância da transformação não é menor: a prosa, em vez do verso, facilita muito a tradução, torna possível a surpreendente divulgação internacional dos "roman courtois" por todas as nações, em todas as literaturas, da Espanha à Islândia, da Inglaterra à Bulgária. Mas do ponto de vista da crítica literária, a diferença é insignificante: os versos não foram melhores do que a prosa, e o espírito que informa as versões em verso e prosa é o mesmo. "Roman courtois" em verso e "roman courtois" em prosa, juntos, constituem a literatura internacional da época. Por isso, não vale a pena distingui-los dentro do panorama da Internacional literária do século XIII.

O herói mais popular de "geste de Charlemagne" continuou a ser o próprio Carlos Magno, ao lado de Roland e de outros pares[40]. Menéndez Pidal encontrou, em 1917, um fragmento bem antigo (século XIII) de um romance espanhol de Roland; também o "Fierabras" espanhol deriva, provavelmente, do "Fierabras" provençal. Do século XV é a *Historia del emperador Carlos Magno y de los doce pares de Francia,* contemporânea das versões prosaicas em português: a *Vida de Carlos Magno* galega parece mais antiga. As versões inglesas ocupam-se mais com as personagens secundárias, bastante anglicizadas, como *Sir Bewis of Hamton, Sir Otuel, Sir*

---

40 Ph. A. Becker: *Grundriss der altfranzösischen Literatur.* Heidelberg, 1907.

Ferumbras, Roland and Vernagu; a imaginação céltica deixa-se dominar pela versão gaélica do Pseudo-Turpino latino. Nos Países-Baixos, Klaas von Harlem traduziu, por volta de 1200, o *Guillaume d'Orange*; também existe um *Roelantslied* e um *Karel ende Elegast*; mas o senso prático dos holandeses resiste às aventuras, e só no século XV vemos aparecer o "Volksbuch"[41] *Strijt opten berch van der Roncevale in Spaengien*. Do século XII é o *Rolandslied* alemão, do "pfaffe" Kuonrad. Muito diferente de todas as outras versões é a *Karlamagnussaga* noruego-islandesa, fortemente "clerical" e destinada à propaganda do cristianismo no Norte; foi traduzida também para as línguas dinamarquesa e sueca. Mas a versão italiana do cód. XIII da Biblioteca San Marco, em Veneza, é mero tecido de aventuras fantásticas. Vem daí o "volksbuch" italiano *Reali di Francia*, obra de Andrea dei Magnabotti (c. 1340-1430), um dos livros mais lidos pelo povo inculto da Itália; será a fonte de Pulci e de Ariosto.

As outras "gestes" do ciclo francês entram na literatura "literária" da França: Adenet le Roi deu-nos a versão definitiva de *Berte aux grands pieds* e *Enfances Ogier,* Bertrand de Bar-sur-Aube, a do *Aimeri de Narbonne,* que se tornaram "volksbuecher"; do Renaud de Montauban deriva o "volksbuch" *Quatre fils Aymon*, traduzido para todas as línguas. A "geste de Charlemagne" com as suas derivações substituiu, em toda a parte, as "gestes" nacionais, que se mantinham só como lendas pseudo-históricas, incluídas nas crônicas; isso também é uma forma da "prosificação". Desapareceram, desta maneira, as versões mais antigas das gestas secundárias espanholas; na *Primera Crónica general,* do rei Alfonso X, encontrou Menéndez Pidal a versão prosaica da gesta dos Infantes de Lara[42]. Do mesmo modo, as "gestes" de outras nações entram nas crônicas históricas

---

41 Os "Volksbücher" (termo da ciência germanística), são os últimos produtos da evolução das "gestes": versões em prosa, para o gosto das classes incultas (séculos XV e XVI). Os "Volksbücher" alemães tratam de Siegfried, dos filhos de Haimon, Fortunatus, etc., etc., constituindo, desde o romantismo, objeto de predileção dos estudos de folclore.
Edição dos "Volksbücher" por K. Simrock, 2.ª ed., 13 vols., Basel, 1886/1887.
L. Mackensen: *Die deutschen Volksbücher.* Leipzig, 1927.

42 R. Menéndez Pidal: *La leyenda de los Infantes de Lara.* Madrid, 1896.

ou pseudo-históricas, desfigurando o passado ou criando fabulosas árvores genealógicas dos príncipes e pré-histórias fantásticas dos povos. Especialmente a matéria bretã, cheia de "celtic twilight", lusco-fusco entre história e ficção, serve para esse fim; ainda Don Quixote não saberá distinguir entre romance e realidade.

Na elaboração romanesca e divulgação internacional da matéria bretã[43], a literatura francesa foi particularmente feliz, como se se tratasse de assunto nacional; a França é, realmente, meio céltica. Chrétien de Troyes[44] ocupou-se das figuras mais romanescas da Távola Redonda, de Erec, Lancelot, Guinevere; criou também a versão fundamental da história de Perceval e da demanda do Santo Gral. Outro tema importante da literatura arturiana foi afrancesado por um poeta fino e penetrante, o anglo-normando "Maitre" Thomas: *Tristan et Iseut*[45]. A versão em prosa do Tristan francês foi um dos livros medievais mais divulgados.

Os episódios centrais da lenda arturiana, perdendo os traços da imaginação céltica, revelaram cada vez mais o caráter de aventuras misteriosas, em que são os predecessores do romance de Amadis; apenas, o elemento erótico, ovidiano, é mais forte. Assim aconteceu nas versões inglesas: *Arthour and Merlin, Morte d'Arthur, Sir Gawayne and the Green Knight* (um dos romances mais populares do século XIV), *Ywain and Gawayne, Sir Launfal.* Pertencem ao mesmo grupo o *Roman de Jaufre*, provençal; a *Tavola redonda*, italiana; o *Faula ó poema de Artús,* do catalão Guillén de Torroella, no século XV; o fantástico *Roman van Waldwein*, flamengo; o *Roman van Merlijn*, do holandês Maerlant; os *Erec* e *Iwein*, do notável alemão Hartmann von Aue (c. 1200), que reapareceram na Islândia como *Erexsaga* e *Ivenssaga*, e na Suécia como *Yvein*.

---

43 J. D. Bruce: *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300.* 2 vols. Goettingen, 1923/1924.
J. Marx: *La Légende Arthurienne et le Graal.* Paris, 1952.

44 Cf. nota 36.

45 Thomas, c. 1170; do *Tristan et Iseut,* só existe um fragmento de 3000 versos. Edição por J. Bédier, 2 vols., Paris, 1902/1905.
E. Vinaver: *Le roman de Tristan et Iseult et études sur le Tristan en prose.* Paris, 1926.

Na matéria bretã, esconderam-se atrás da monotonia das aventuras de cavaleiros dois elementos muito diferentes: o elemento erótico, de origem provençal-francesa e ovidiana, revelando-se nas aventuras de Lancelot e Guinevere; e o elemento fantástico, de origem céltica, revelando-se nas aventuras de Gawayne com o "cavaleiro verde". O elemento erótico desenvolveu-se livremente, no romance de Tristão e Isolda; o elemento fantástico, nas aventuras de Perceval e na Demanda do Santo Gral.

O romance de Tristão e Isolda manifesta o individualismo violento dos celtas; baseia-se numa saga irlandesa. Mas só na França lhe acrescentaram o erotismo intenso, que se comunicou a toda a literatura novelística francesa. Em geral, as versões literárias do assunto derivam da obra de Thomas[46]. Apenas a versão italiana se baseia em outra obra francesa, anterior a Thomas e hoje perdida. Não há muita diferença entre o *Sir Tristrem* inglês e o *Don Tristán de Leonis* espanhol (impresso em 1501). Mas destaca-se sobremaneira o *Tristan und Isolde* do alsaciano alemão Gottfried von Strassburg[47], que era um poeta de paixão intensa, superando bastante o modelo francês. Gottfried é poeta e artista e, quase, pensador independente. Na sua obra o choque entre o erotismo e a tradição cristã produz uma crise espiritual. A versão alemã foi o modelo da *Tristramssaga* noruego-islandesa e de uma versão tcheca.

A "geste" de Perceval e do Santo Gral aparece muitas vezes, como uma espécie de apêndice ou parte integral da lenda arturiana; ainda não apresenta, então, nada de particular. Pode-se citar o *Lancelot du Lac* anglo-normando, que inclui a *Quête del Saint Graal,* e que foi outrora atribuído ao poeta goliardo Walther Mapes; existe dele uma tradução holandesa. Pertencem ao mesmo tipo a *História dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da Demanda do Santo Gral*, versão portuguesa do século XIV, e a versão espa-

---

46 J. Kelemina: *Geschichte der Tristansage nach den Dichtungen des Mittelalters.* Wien, 1923.

47 Gottfried von Strassburg, c. 1210.
Tristan und Isold; edição por R. Bechstein, 5.ª ed., 2 vols., Leipzig, 1930.
L. Piquet: *L'originalité de Gottfried de Strasbourg.* Lille, 1905.
G. Weber: *Gottfrieds "Tristan" und die Krise des mittelalterlichen Weltbilds um 1200.* Stuttgart, 1953.

nhola *La demanda del santo Grial con los maravillosos fechos de Lanzarotes del Lago* (impressa em 1515). Cá e lá, nessas obras, o assunto romanesco revela aspectos religiosos: Perceval, como homem angustiado em busca da presença de Deus, e o Santo Gral, como objeto misterioso de culto de uma companhia de cavaleiros quase monges. Nesta forma, a lenda conquistou a Europa[48]. É como se os ideais dos cruzados, desmentidos pela realidade política, se tivessem refugiado na lenda. Mas as idéias religiosas em torno do Santo Gral não são exatamente ortodoxas. A origem da lenda já foi atribuída a resíduos da religião céltica[49], ou então à heresia dos albigenses provençais, tendo por sua vez raízes no dualismo persa[50]. Nem sempre o sentido religioso foi plenamente compreendido: quase desaparece no *Perceval* de Chrétien de Troyes, e não se destaca muito na *Historia van den Graal*, do holandês Jacob van Maerlant. Mas está evidente na *Parzivalssaga* noruego-islandesa, que é a versão nórdica do *Parzival*, do grande poeta alemão Wolfram von Eschenbach[51]. Eis uma epopéia autêntica, em estilo difícil e obscuro; a multidão de episódios não chega a sufocar a impressão profunda que desperta. Nenhuma outra obra literária sugere mais do que essa a comparação entre o estilo gótico e o estilo barroco. Mas apenas a forma parece barroca. A idéia central é gótica, no sentido em que os pilares das catedrais parecem buscar o céu. O *Parzival* é o romance da evolução religiosa de uma alma; antecede aqueles numerosos romances alemães modernos que, desde o *Wilhelm Meister,* de Goethe, irão descrever o caminho de um homem pela vida em busca de si mesmo.

---

48 A. Pauphilet: *Étude sur la Queste de Saint-Graal.* Paris, 1921.
W. Golther: *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters.* Stuttgart, 1925.
R. Jaffray: *King Arthur and the Holy Grail.* London, 1928.

49 R. S. Loomis: *Celtic Myth and Arthurian Romance.* New York, 1927.

50 W. Rahn: *Der Kreuzzug gegen den Gral.* Leipzig, 1933.

51 Wolfran von Eschenbach, c. 1170-c. 1220.
Parzival; Titurel; Willehalm.
Edição por A. Leitzmann, 2.ª ed., 5 vols., Halle, 1926.
G. Weber: *Wolfram von Eschenbach.* Frankfurt, 1922.
M. Wilmotte: *Le Parzival de Wolfram d'Eschenbach.* Paris, 1933.
W. J. Schroeder: *Der Ritter zwischen Welt und Gott. Idee und Problem des Parzivalromans Wolframs von Eschenbach.* Weimar, 1952.

A literatura francesa apresenta, mais uma vez, a obra principal do ciclo de Tróia: *Le roman de Troie* de Benoît de Saint-More[52], vasta epopéia de 30.000 versos, baseada nos escritos apócrifos de Dictys e Dares, transformando o assunto antigo em "roman courtois" dos mais banais; a Benoît de Saint-More atribui-se também o *Roman de Thèbes*, baseado em Estácio, que alcançou a mesma popularidade, e uma versão da *Eneida*, o *Roman d'Enéas.* A apreciação dessas obras, hoje ilegíveis, como "ancronismos enormes", não é inteiramente justa. Benoît e os seus contemporâneos adaptaram a Antiguidade ao gosto do seu tempo, nem mais nem menos do que fizeram outras épocas, e a enormidade do anacronismo é compensada pelo êxito: os assuntos "mortos" tornaram-se, outra vez, vivos. A filologia moderna não conseguiu tanto. Neste sentido, foi bem merecido o sucesso internacional[53]: nota-se até uma *Conquista de Troya* galega, além de uma *Istorietta trojana* no dialeto dos subúrbios de Roma. Mas o grande mediador foi, desta vez, um italiano, Guido delle Colonne, que escreveu em latim, por volta de 1287, a *Historia Destructionis Troiae.* Desta obra fastidiosa existem numerosas traduções, versões, versificações e prosificações: a espanhola, de López de Ayala, a galega, de Fernán Martínez, a *Geste Historiale of the Destruction of Troy* e o *Troy Book*, de John Lydgate, a *Histoire van Troyen*, do holandês Jacob van Maerlant, uma epopéia alemã de Konrad von Wuerzburg, uma versão tcheca, e até versões gaélica e búlgara. O romance de Tebas existe igualmente em várias línguas, enquanto o sucesso do episódio de Dido e Enéias, tratado em espírito mais ovidiano do que virgiliano, se limitava aos círculos aristocráticos: depois do romance de Benoît de Saint-More, que foi lido igualmente na França e na Inglaterra normanda, assinala-se a *Eneit* (c. 1180), do holandês Hendrik van Veldeke, escrita em alemão medieval.

---

52 Benoît de Saint-More, c. 1160.
Roman de Troie. Edição por L. Constans, 6 vols., Paris, 1904/1912.
Roman de Thèbes. Edição por L. Constans, Paris, 1890.
Roman d'Enéas. Edição por Salverda de Grave, Halle, 1891.
A. Joly: *Benoît de Saint-More et le Roman de Troie,* ou *Métamorphose d'Homère et de l'epopée gréco-latine au Moyen Âge.* 2 vols. Paris, 1870/1871.

53 W. Greif: *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage.* Marburg, 1886.

Sorte imensa sorriu ao romance fantástico de Alexandre Magno[54]. A Idade Média conhecia a tradução latina que certo Julius Valerius tinha feito do romance bizantino de Pseudo-Kallisthenes; as versões latinas do arcipreste Leo de Nápoles e de Gualterius de Châtillon continuaram a tradição, que se cristalizou no século XII, do *Roman d'Alexandre*, de Lambert le Tort e Alexandre de Bernay. É uma "geste" geográfica, de viagens em países de milagres, horrores, monstros ridículos e revelações misteriosas. Existem dois "Alexandres" ingleses (*Kyng Alisaunder* e *The Wars of Alexander*), nada menos do que três alemães de (Lamprecht, Rudolf von Ems, Ulrich von Eschenbach), o *Libro de Alixandre*, espanhol (atribuído a Gonzalo Berceo), a *Alexanders Gheesten*, do holandês Jacob van Maerlant, versões em islandês, irlandês e até em búlgaro. A versão checa do século XIV, tradução livre da obra de Gualterius de Châtillon, é um dos primeiros grandes documentos da literatura checa.

A enumeração foi longa e fastidiosa; aquelas obras, lidas antigamente com tanto interesse, constituem hoje o canto mais abandonado do grande cemitério melancólico que é a história da literatura universal. Contudo, só assim foi possível dar uma idéia do internacionalismo prodigioso da literatura medieval, da "prodigieuse similitude" que Tocqueville encontrara em toda parte. A literatura aristocrática medieval fortaleceu a unidade européia que o latim litúrgico tinha criado entre as nações principais: os italianos e franceses, espanhóis e portugueses, provençais e catalães, ingleses, alemães e holandeses; estendeu as fronteiras literárias da Europa até a Dinamarca, Suécia, Noruega e Islândia. Preparou até a ocidentalização futura dos eslavos.

54 P. Meyer: *Alexandre le Grand dans la littérature du Moyen Âge.* 2 vols. Paris, 1886. G. Cary: *The Medieval Alexander.* Cambridge, 1956.

Capítulo IV

OPOSIÇÃO, BURGUESA E ECLESIÁSTICA

O INTERNACIONALISMO do mundo medieval é apenas uma, entre outras, das suas qualidades características que não se ajustam bem ao conceito convencional sobre a época. Em geral, a Europa medieval é imaginada como um círculo tão hermeticamente fechado quanto o sistema cosmológico dos seus astrônomos; as Cruzadas parecem, então, uma tentativa meio louca e infrutífera de sair da prisão. Fechada, a Idade Média era-o sem dúvida: não tomou nem quis tomar conhecimento de coisas fora da sua fé e da sua geografia. Mas dentro do círculo havia vida e tumulto. A Europa do século XII já não é a da época carolíngia; já não é só agrária, latifundiária. Entre Flandres e a Itália, entre a Itália e o Oriente, entre o Oriente e a Catalunha, há um comércio considerável, e os novos centros desse comércio são as cidades. Por volta de 1050, é, segundo Pirenne, que a cidade se torna importante. Alia-se aos bispos, na luta contra os senhores feudais. Cidades e bispos, juntos, criam os fundamentos de uma nova administração. Outros frutos dessa colaboração são as universidades e a "Renascença do século XII". Dentro da organização hierárquica da socie-

dade e do pensamento medievais, a cidade constitui um elemento novo; fatalmente vira elemento de oposição. A cidade medieval tornar-se-á tão sistematicamente oposicionista que no seu seio se irão criar todas as espécies de outras oposições. Haverá a oposição do "popolo minuto" contra o "popolo grasso", dos pequenos burgueses contra os patrícios ricos; haverá, mais tarde, a oposição dos operários contra os patrões, que dirigem da maneira mais egoísta as corporações. Haverá a série interminável de lutas de classe, tão características da cidade medieval, apenas mal compreendidas pela posteridade, por se apresentarem, muitas vezes, disfarçadas em revoltas religiosas. Mas também haverá, realmente, intervenção religiosa na luta de classes medieval: entre os rebeldes mais tumultuosos encontram-se os monges, que tomam o partido dos pobres contra os ricos e dos leigos contra os bispos. O espírito de oposição sai até dos muros da cidade, toma conta dos camponeses, que se revoltam contra os senhores feudais e se refugiam nas cidades que já conquistaram territórios "fuori le mura". Em breve os camponeses saberão, porém, que o jugo dos burgueses não é mais cômodo que o jugo aristocrático; se o senhor maltratou o camponês, o burguês junta à opressão a mofa, o escárnio contra o homem rude e inculto dos campos, que se vinga, por sua vez, com a astúcia inata dos camponeses. É um mundo fechado, mas turbulento.

Na época dos hinos litúrgicos e da poesia aristocrática, essa evolução mal tinha começado; mas já se esboçava uma literatura de oposição. As mais das vezes, serviu-se do instrumento soberano da alegoria para ferir o adversário sem se expor à sua vingança, deixando margem às interpretações inofensivas. É rara a expressão direta, como na poesia de Rutebeuf.

Rutebeuf[1] é um mendigo. É pobre, e a pobreza constitui o assunto principal da sua poesia:

> "Je ne sai par ou je comance,
> Tant ai de matière abondance
> Pour parler de ma povreté."

---

1 Rutebeuf, † 1280.
Edição por A. Jubinal, 3 vols., Paris, 1874/1875.
L. Clédat: *Rutebeuf.* Paris, 1909.

Como todos os mendigos medievais, Rutebeuf invoca a Virgem e todos os santos, pedindo esmola. Mas a sua religiosidade é muito pessoal; não gosta dos monges que fazem concorrência desleal aos mendigos, nem dos clérigos em geral, porque têm prebendas, enquanto Rutebeuf as não tem. E foi, no entanto, um clérigo que conheceu por dentro a Universidade. Agora, tem de cantar nas tavernas e nas esquinas para ganhar a vida penosa. É o primeiro goliardo em língua francesa, ou antes, o último goliardo e o primeiro *chansonnier*; está, portanto, na oposição. Mas a oposição dos goliardos é relativa: faz parte da estrutura do cosmo medieval.

Rutebeuf pode falar com toda a franqueza, porque não tem nada que perder. Os que defendem os seus bens, por mais modestos que sejam, contra gente poderosa, preferem a linguagem alegórica, que lhes dá o ar de quem conta histórias inofensivas, enquanto exprime as suas mágoas e os seus desejos de vingança. A sátira alegórica é meio de expressão legítimo do pensamento medieval. Mas concorreram outras influências para aguçar o instrumento.

Do Oriente chegam, sem interrupção, contos e mais contos, histórias de romeiros, cameleiros e mais gente exótica, nas quais a sabedoria popular de civilizações alheias se cristalizou. Desses contos orientais o mundo literário só tomou conhecimento quando se publicou, no século XVII, a primeira tradução das *Mil e Uma Noites;* a Idade Média já os conhecera pela boca de marinheiros italianos que os tinham ouvido no Oriente. Outro ponto de contato encontra-se na Espanha, dividida entre cristãos e maometanos. São de origem oriental muitos contos do *Libro de enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio,* do Infante Don Juan Manuel[2], e é tipicamente oriental a maneira de empregar o conto como apólogo para explicar teses morais. Mas o infante é cristão, e cristão medieval. A sua moral é a de um aristocrata espanhol do século XIII, e o seu estilo seco e direto lembra o estilo dos pequenos contos de Heródoto; como este, D. Juan Manuel incorporou muitos enredos à memória comum da humanidade. O infante

2 Don Juan Manuel, 1282-1349.
Libro de enxemplos del Conde Lucanor et de Patronio: Libro de los Estados. Edições por H. Knust, Leipzig, 1900, e por E. Juliá, Madrid, 1933.
A. Jiménez Soler: *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico.* Madrid, s. d.

pode não ser poeta. Mas é um dos primeiros grandes escritores de língua castelhana.

Desse mesmo tesouro comum tiram-se os assuntos dos *fabliaux*[3]: pequenos contos em versos, cheios de alegria e *verve* francesa, representando o lado cômico da vida burguesa, particularmente da vida conjugal. Não parecem conter intenção satírica; mas as misérias do marido enganado e as astúcias da mulher infiel já têm semelhança suspeita com uma paródia da arte amatória provençal.

A "sátira zoológica" também tem uma pré-história complicada[4]. Ao longe estão os contos indianos do *Pantchatantra*. Depois, a fábula latina de Fedro, transmitida através de fabulistas obscuros da decadência latina, como Aviano e Rômulo[5]. Essas fábulas já revelam a influência do *Physiologus*[6], outro livro obscuro da decadência da Antiguidade, no qual as qualidades de animais reais ou fabulosos são interpretadas como símbolos de atitudes éticas e verdades filosóficas: o pelicano que sacrifica o próprio sangue para alimentar os filhos é uma dessas invenções do *Physiologus* que sobrevivem nas crenças folclóricas. Durante a Idade Média, o *Physiologus* foi várias vezes refundido e traduzido para todas as línguas; fazia parte da ciência zoológica de um Alberto Magno e de um Vincentius de Beauvais. Também era considerado digno de ampla divulgação porque permitiu mais outra interpretação alegórica: a religiosa. O pelicano é também símbolo do Cristo, que dá o sangue para redimir o gênero humano. O *Physiologus* existe em francês, inglês, alemão, islandês e outras línguas, e a sua grande divulgação entre o povo contribuiu para uma nova transformação: da interpretação religiosa em interpretação moral: os animais representan-

3 Edição: A. de Montaiglon et. G. Raynaud: *Recueil general et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles.* 6 vols. Paris, 1872/1890.
J. Bédier: *Les Fabliaux. Étude de littérature populaire et d'histoire litteraire du Moyen Âge.* 4.ª ed. Paris, 1925.

4 L. Sudre: *Les sources du roman de Renart.* Paris, 1892.

5 L. Hervieux: *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge.* 2.ª ed. 5 vols. Paris, 1893/1899.

6 F. Lauchert: *Geschichte des Physiologus.* Strasbourg, 1890.
M. R. James: *The Bestiairy.* London, 1928.

do tipos e caracteres humanos. Enfim, o *Physiologus* virou espelho zoológico do mundo medieval inteiro, com todas as suas hierarquias religiosas e sociais. A humanização alegórica do mundo animal foi facilitada pelos resíduos do paganismo germânico, ao qual a familiaridade íntima entre gente e bichos não era alheia. As alegorias dos zoólogos eruditos vivificaram-se de maneira inesperada, rebelando-se contra o poder arbitrário do leão, contra a força brutal e imbecil do urso, e elogiando a astúcia inteligente da raposa; mas sem simpatia para com as desgraças do burro, porque os alegoristas – homens da cidade – não sentiam com o camponês. Os animais chegam, deste modo, a representar as classes da sociedade. A sátira moralista transforma-se em sátira social. Lembra a origem oposicionista da fábula do escravo Fedro.

Quem criou o romance de Renart foi um goliardo holandês: o *magister* Nivardus de Gent. O seu *Ysengrinus*[7], escrito em latim, reflete o espírito oposicionista dos "clerici vagantes"; obra da "Intelligentzia" daquela época. Um pobre monge alemão, Heinrich der Glichezaere, que fez desta obra, por volta de 1180, a primeira versão em língua vulgar (*Ysengrines Not*), não soube fazer mais do que vulgarizar o assunto. A forma definitiva deram-lha os franceses, no *Roman de Renart*[8]. É uma obra coletiva, dos séculos XII e XIII, meio anônima; os nomes, ainda conservados, de alguns colaboradores – Pierre de Saint-Cloud, Richard de Lison – não nos dizem nada. Mas eram, eles também, clérigos, e o romance deve-lhes a forma novelística dos episódios e o *esprit* satírico. No fundo, não é um romance e sim uma coleção de 27 contos, "branches", na maior parte façanhas de Renart, que engana os outros animais, mais poderosos do que ele ou simplesmente imbecis, de modo que a sátira se dirige igualmente contra a aristocracia e o alto clero e, por outro lado, contra o camponês ingênuo.

---

7 Nivardus, c. 1150.
Ysengrinus, editado por E. Voigt, Halle, 1884.
L. Willems: *Étude sur l'Ysengrinus.* Gent, 1895.

8 *Roman de Renart* (séculos XII e XIII).
Edições por E. Martin, 3 vols., Strasbourg, 1882/1887, e por P. Paris, 2.ª ed., Paris, 1921.
L. Foulet: *Le roman de Renart.* Paris, 1914.

É a sátira de clérigos inteligentes e pobres contra os poderes constituídos; às vezes, como na "branche" *Le couronnement Renart*, é quase uma sátira revolucionária.

A elaboração do *Roman de Renart* levou dois séculos; e nesse mesmo tempo situa-se a obra do poeta flamengo Willem[9], do qual não sabemos mais do que o nome e que foi um dos grandes satíricos da literatura universal. O seu *Van den vos Reinaerde* é menos violento e mais poético do que a obra francesa. A sátira torna-se mais artística, os animais são caracterizados com maior precisão. Foi Willem quem criou a personagem de Renart, tão imortal como o são apenas as grandes criações da literatura universal: a inteligência vencendo a força brutal.

Entre as versões em outras línguas, a inglesa – *The Fox and the Wolf* – é de extrema violência satírica. É muito mais domesticada a versão alemã, ou antes, em dialeto baixo-alemão, o *Reynke de Vos*[10]; se este é a tradução de uma obra do holandês Hinrik van Alkmar, ou se é obra independente, redigida por Hermann Barkhusen, que imprimiu o livro em 1498, é problema que ainda não foi possível resolver. Em todo o caso, é uma obra de sabor popular que, por sua vez, foi traduzida para todas as línguas e vive ainda como "volksbuch" e literatura infantil: é este o fim habitual das grandes obras satíricas – do *Roman de Renart* e de *Gulliver' Travels* – quando os objetos da sátira desapareceram.

Falar da "epopéia zoológica", com os seus humorismos mordazes, e falar, imediatamente após, do maior santo da Igreja e do movimento franciscano, parece – qualquer que seja a justificação do processo – pelo menos uma transição artificial, senão uma blasfêmia. Mas não é tanto assim. Contra todas as aparências, o modo de pensar e sentir é o mesmo na

---

9 Willem, c. 1250.
Van den vos Reynaerde, edição por J. W. Muller, Gent, 1914. (2.ª ed, Leiden, 1939.) (Comentário crítico por J. W. Muller, 2 vols., Utrecht, 1917/1921.)
H. Dageling: *Van den vos Reynaerde.* Muenster, 1910.
J. Van Mierlo: In: *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden,* editado por F. Baur, Brussel, 1939. Vol. I, pág. 205 segs.

10 *Reynke de Vos;* edição por A. Leitzmann e K. Voretsck, 2.ª ed. Halle, 1925.
R. Dohsa: *Reinke de Vos und die plattdeutsche Tierdichtung.* Pardeim, 1919.

vivificação do mundo animal pelo pensamento satírico, no *Roman de Renart*, e, por outro lado, pelo amor a todas as criaturas de Deus, no *Cantico delle Creature*. Não é, de modo algum, panteísmo, mas uma espécie de panvitalismo, que inclui os animais na hierarquia cósmica, atitude que se justifica, aqui e ali, pela interpretação alegórica. Mas existem ainda outros motivos para a aproximação algo esquisita entre a "epopéia zoológica" e o franciscanismo.

Nos sermões e panfletos dos reformadores eclesiásticos do século XVI aparece constantemente a comparação da Igreja Romana e do Papa com um monstro animal, ocupando a Santa Sé. A metáfora, tomada do Apocal., XIII, 1-3, é familiar à Idade Média, aparecendo em Dante, Petrarca e outros autores de ortodoxia insuspeita, em momentos de grande irritação contra a política da Cúria romana, contra a corrupção da corte papal. Em um nível menos elevado, aparecem animais como símbolos da corrupção do clero em geral, até em esculturas satíricas, dentro das próprias catedrais; e ali intervêm as personagens do *Roman de Renart*. No coro da catedral de Amiens, Renart faz um sermão às galinhas; na igreja de Beverley, na Inglaterra, Renart aparece disfarçado em monge; na catedral de Zamora, na Espanha, Renart está, outra vez, no púlpito, diante de um auditório de galinhas. Todas essas esculturas são, aliás, obras de artistas flamengos, da terra de Renart; reproduziram a mesma cena também na igreja de Saint-Pierre, em Louvain[11]. A presença dessas obras nas igrejas e a situação social dos autores da "epopéia zoológica" permitem afirmar: trata-se de "anticlericalismo" de clérigos, assim como no caso dos goliardos. Por isso, não é possível interpretar o anticlericalismo medieval como movimento laicista. As interpretações modernas de fenômenos medievais estão cheias de anacronismos dessa espécie. O chamado "racionalismo" de Abelardo tem pouco de comum com os racionalismos modernos. Os aspectos exteriores, e até os efeitos práticos, podem apresentar analogias; motivos e mentalidades são diferentes. Os liberais italianos do século XIX celebraram a memória de Arnaldo da Brescia, precursor do seu próprio patriotismo antipapal. Arnal-

11 L. Maeterlinck: *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne.* Paris, 1910.

do, aliás discípulo de Abelardo, era, ele próprio, clérigo, e o seu objetivo não era a abolição do poder temporal do Papado, mas do condomínio do Papa e da "comune" de Roma no governo da cidade; o seu fim não era a unificação da Itália, mas o estabelecimento de "comuni" livres também nas outras cidades italianas. Arnaldo faz parte do movimento oposicionista das cidades medievais; mas esse movimento não é laicista, tem raízes profundas na religiosidade medieval, abalada por experiências históricas.

O universalismo não é um fenômeno tipicamente medieval; é o ideal da primeira Idade Média, dos séculos X e XI, e já no século XI revela sintomas de decadência. Quem o atacou, e afinal rompeu, foi o próprio papa. O universalismo ocidental baseava-se na aliança entre o papa e o rei dos francos, substituindo o cesaropapismo bizantino. A coroação de Carlos Magno pelo papa Leão III, durante a missa de Natal do ano de 800, na basílica de São Pedro, confirmou a aliança. Mas quando o Papa, primeiramente Nicolau I, depois Gregório VII, exigiu a soberania acima do imperador, destruiu o equilíbrio já ameaçado pela tentativa inversa dos três imperadores de nome Otto, que, instigados pelos cluniacenses, pretendiam "salvar" o Papado. A primeira conseqüência da destruição do equilíbrio foi a luta entre o papa e o imperador em torno da investidura dos bispos. Depois, vieram a oposição da consciência nacional francesa contra o imperialismo político e eclesiástico e o estabelecimento do Estado leigo dos normandos na Sicília. Essas experiências históricas modificaram radicalmente a filosofia medieval da História.

Até o começo do século XIII, a filosofia da História baseava-se em santo Agostinho: sucessora da "Civitas terrena" do paganismo é a "Civitas Dei", a Igreja, até a consumação dos séculos. Santo Agostinho criara essa teoria no momento histórico em que a autoridade do Império romano agonizava ou já havia desaparecido. Quando, porém, os "gesta Dei per Francos" restabeleceram o Império, criou-se, dentro do conceito agostiniano, uma antinomia entre Igreja e Império, que pretendiam, ambos, representar a "Civita Dei". Por volta de 1000, os cristãos esperavam o Fim apocalíptico do mundo. Mas o Papado venceu; e então surgiu outra dificuldade: a "Ecclesia triumphans" já não permitia pensar no próximo Fim do Mundo, porque não pensava em demissão depois da vitória. Essas dificuldades destruíram o universalismo medieval. Mas o

caminho da dissolução não foi aquele que a historiografia do século XIX imaginou: não foi um progresso racionalista, começando com angústias apocalípticas do ano 1000 e terminando provisoriamente no "laicismo" de Johannes de Salisbury, precursor do "laicismo" renascentista. Na verdade, a evolução tomou o caminho inverso, do "laicismo" político para a profecia apocalíptica[12].

O representante do universalismo na historiografia medieval é Otto de Freising[13]: pela grande visão filosófica da História, é superior ao empirista Matthaeus Paris e ao anedótico Fra Salimbene. É o maior dos historiadores medievais, também pela cultura clássica. "... de duabus civitatibus" está no título da sua obra principal: Otto pretende continuar o *De Civitate Dei,* de santo Agostinho. Mas agora, a "Civitas Dei" compõe-se de duas "civitates": Igreja e Império. Otto, alemão e parente da família imperial dos Staufens, toma o partido dos imperadores; o bispo de Freising cria uma filosofia da história do Império. Mas os acontecimentos históricos parecem pronunciar-se contra o "Sacrum Imperium", e ao bispo angustiado, refugiado num convento, ocorrem pressentimentos apocalípticos de Fim do Mundo.

Fora do Império, tiraram-se conclusões menos pessimistas. O beneditino Ordericus Vitalis, anglo-normando, nega importância ao Império, mas só para substituí-lo, na sua função de escudo da Igreja, pelo Estado normando. E Johannes de Salisbury, na sua *Historia pontificalis,* substitui o Império pela própria Igreja; parece voltar ao puro conceito agostiniano. Realmente, as idéias agostinianas de política religiosa – Pax, Ordo, Justitia – tornaram-se, em Johannes de Salisbury, diretrizes

---

12 A. Dempf: *Sacrum Imperium. Geschichts und Staatsphilosophie des Mittelalters und der politschen Renaissance*. Muenchen, 1929.
A. Jeanroy: *La poésie lyrique des troubadours.* 2 vols. Paris, 1934.
Cl. Camproux: *Histoire de la littérature occitane.* Paris, 1953.
L. T. Topsfield: *Thoubadours and Love.* Cambridge, 1974.

13 Otto von Freising, c. 1114-1158.
Chronicon sive historia de duabus civitatibus. Edição por A. Hofmeister (Monum. Germ. Hist., Script. rer. Germ., XX), 3.ª ed., Hannover, 1912.
J. Schmidlin: *Die Geschichtsphilosophie und kirchenpolitische Weltanschauung Ottos von Freising.* Freiburg, 1906.

de diplomacia eclesiástica. Entre Igreja e Estado já não é posível a aliança. A vítima do conflito é o próprio patrão de Johannes, o arcebispo Thomas Becket de Canterbury, assassinado ao pé do altar pelos cavaleiros do rei da Inglaterra. A observadores menos frios do que Johannes de Salisbury, esse acontecimento pareceu anunciar o fim do mundo – do mundo medieval –, e do seu universalismo político-religioso, poderíamos acrescentar.

Havia só um meio para sair de um pessimismo desesperado; esperar um outro Império – ou uma outra Igreja. Neste sentido, o historiador Anselmo, bispo de Havelberg e conselheiro do imperador Frederico Barbarroxa, quebra o esquema agostiniano da história universal. Três são as "civitates": a do Pai ou do Velho Testamento; a do Filho ou da Igreja atual, a nossa própria época, que terminará com acontecimentos apocalípticos; e, enfim, a do Espírito Santo, que criará nova Igreja, sem política eclesiástica; Anselmo introduziu no seu credo histórico a idéia do progresso, incompatível com o conceito da Igreja. Só sectários podiam desenvolver a idéia de um terceiro reino, de uma nova Igreja puramente espiritual, que não poderia nascer antes de ser derrubada a Igreja visível do Papa, em Roma. Sectário era Giovanni dei Gioachini, ou Joaquim de Flores (c. 1132-1202), o eremita calabrês, autor do *Liber concordiae Novi ac Veteris Testamenti* e da *Expositio in Apocalypsin*, profeta do "Evangelium Aeternum" e da Igreja do Espírito. As autoridades eclesiásticas medievais, muito mais tolerantes do que se pensa, puderam conseguir um *modus vivendi* com o profeta; mais tarde, ele seria queimado. Dante ("Paraíso", XII, 140) colocou-o entre os beatos do Paraíso. Pois então, no começo do século XIV, a sua profecia já parecia meio realizada em um grande movimento de amor místico, renovando a Igreja: o franciscanismo.

São Francisco de Assis[14] foi um dos grandes gênios religiosos da Humanidade. Também figura nos manuais da história literária, porque es-

14 Francesco d'Assisi, 1181-1226.
Texto crítico do *Cantico del sole* in: E. Monaci: *Crestomazia italiana dei primi secoli.* Città di Castello, 1912.
L. F. Benedetto: *Il Cantico di Frate Sole.* Firenze, 1941.
A. Pagliaro: "Il Cantico del Frate Sole". (In: *Quaderni di Roma,* I, 1947.)

creveu, ou antes (segundo lenda), ditou um poema, uma das efusões mais profundas da alma humana: o *Cantico del Frate Sole*. Essa paráfrase – seqüência em prosa ritmada – do salmo 148 é, em poucas linhas, um poema universal, a epopéia do cosmo cristão, condensada numa poesia lírica:

> "Laudato si, mi Signore, cum tucte le tue creature,
> spetialmente messor lo frate sole";

e assim, o santo continua a santificar todas as criações de Deus: "sora luna e le stelle", "frate vento", "sor'acqua", "frate focu", "sora nostra matre terra", e, enfim, "sora nostra morte corporale". Não existe poema mais universal. Mas não pretende exaltar o Universo, e sim chamá-lo à adoração. Francisco é um santo, é humilde. No dialeto humilde da sua terra de Umbria conclui:

> "Laudate et benedicete mi Signore, e rengratiate,
> e serviteli cum grande humilitate."

Mas é esse poema de são Francisco um poema? Não será, antes, uma oração? Esse problema de crítica continua muito discutido na Itália. Preferimos chamar ao *Cantico del Frate Sole* coro celeste. A poesia, em sentido puramente humano, do santo de Assis, encontra-se na memória que ele deixou na mente dos seus primeiros discípulos, nos preciosos *Fioretti di san Francesco*[15], que um frade anônimo traduziu do original latino de Ugolino de Montegiorgio. O santo também inspirou a poesia franciscana, verdadeira renovação da poesia litúrgica[16], poesia riquíssima, da qual a maior parte caiu em olvido injusto, como o admirável hino *Philomena*, do franciscano inglês John Peckham († 1292), arcebispo de Canterbury[17]; nesse hino, o rouxinol que canta e morre é identificado com a alma que reza e se consome na nostalgia do Céu; Peckham, continuando, como no *Cantico del Frate Sole*, a animar as criaturas pelo entusiasmo religioso, chega a uma alegoria que lembra

---

15 Edições por Fr. Sarri, Firenze, 1926, e por F. Casolini, Milano, 1926.
16 L. Suchet: *La poesia liturgica franciscana nel secolo XIII.* Roma, 1914.
17 D. L. Douie: *Archbishop Peckham.* Oxford, 1952.

estranhamente a personificação de qualidades humanas em animais na "epopéia zoológica".

O entusiasmo de primeira hora não sobreviveu muito ao santo; ficou a angústia profunda, na qual a religiosidade dos pobres do povo e dos pobres do santo se encontraram. Aconteceu, assim, que o *Dies irae,* de Thomas de Celano[18], entrou na liturgia do serviço de defuntos e alcançou popularidade imensa, coisa rara, quando se trata, como no caso, de um dos maiores poemas da literatura universal. Basta citar a reza litúrgica que constituiu o germe do poema ("Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda"), para sentir a nova força poética que Thomas de Celano conseguiu insuflar àquelas palavras:

"Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla";

para sentir o "frisson nouveau" na lógica tremenda da seqüência das expressões: o "judex" que chega para "cuncta stricte discussurus", a "tuba" que abre os "sepulcra regionum", o "liber scriptus" que inspira pavor ao monge iletrado, o desespero do "quid sum miser tunc dicturus", e o "flammis acribus addictis" em que ao desespero se acrescenta o temor. E basta comparar a melodia suplicante do

"Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis
Salva me, fons pietatis"

com os inesperados versos brancos do fim –

"Huic ergo parce, Deus:
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem. Amen." –

---

18 Thomas de Celano, c. 1200-c. 1260 ou 1270.
Autor da *Vita prima* do santo, e dos hinos *Dies irae, Fregit victor* e *Sanctitas nova.*
F. Ermini: *Il Dies irae e l'innologia ascética nel secolo decimoterzo: studi sulle letteratura latina del Medio Evo.* Roma, 1903.
B. Croce: *Poesia antica e moderna.* Bari, 1943.

para saber que estamos em presença da expressão poética do verdadeiro "numen". Talvez por isso Benedetto Croce chegasse a negar ao *Dies irae* a qualidade de poema.

A força da poesia franciscana atribui-se, em parte, à influência do movimento ascético dos "flagellatori" que perturbaram então as cidades italianas. Fala-se também na influência dos "flagellatori" ou dos joaquimitas na poesia de Jacopone da Todi[19]. Mas não se encontra violência ascética no sentimento algo sentimental do seu famoso hino latino S*tabat mater dolorosa,* e a sua resistência contra o Papa Bonifácio VIII não foi mais herética do que a de Dante. Chama à "Porvetà, alto sapere", como qualquer franciscano, e a sua biografia ("O vita fallace do' m'hai menato – e co m'hai pagato") – a conversão repentina, quando se descobriu o cilício no corpo de sua noiva, morta num acidente – basta para explicar o ascetismo sombrio dos versos:

> "Quando t'allegri, uomo de altura,
> Vá, pone mente alla sepultura!"

As *Laude* de Jacopone constituem a obra principal da poesia franciscana. Não são, como se acreditava, gritos inarticulados de um homem do povo, mas poesia elaborada de um burguês que adquiriu, para a salvação da sua alma, cultura teológica. Mas todos os lamentos apaixonados e as enumerações terríveis de doenças e desgraças, escolasticamente classificadas, dissolvem-se, afinal, na manifestação da "angelica natura" desse grande poeta franciscano:

> "Clama la lengua e 'l core:
> Amore, amore, amore!"

Jacopone da Todi, que os séculos esqueceram, é hoje reconhecido como um dos grandes poetas de língua italiana, de estranha modernidade.

---

19 Jacopone da Todi, c. 1230-1306.
Laude.
Edição por G. Ferri, 2.ª ed., Bari, 1915.
N. Sapegno: *Frate Jacopone.* Torino, 1926.
L. Russo: "Jacopone da Todi, mistico-poeta". (In: *Studi sul Due e Trecento.* Roma, 1946.)

Seria simplismo imperdoável chamar "ascético" ao movimento franciscano. A angústia dos poetas franciscanos faz parte de uma emoção mais ampla, que é, em parte, bem medieval, e, por outro lado, nova e até revolucionária. É como um grande "abrir-se" da alma, motivo pelo qual um Jacopone resolveu, enfim, exprimir-se na língua materna, a única na qual ele pôde dizer tudo e ser compreendido pelos humildes. No franciscanismo, a alma cristã se abre a Deus e ao povo, e também ao mundo. Um ensaísta lembrou, a propósito do franciscanismo, o famoso mural do *Trionfo della Morte* no Campo Santo de Pisa: não há assunto mais angustioso do que esse triunfo da morte sobre todas as criaturas, e não há exortação mais ascética do que a justaposição violenta de cavaleiros alegres e caixões abertos. Mas em outra parte do imenso quadro os eremitas saem das suas cavernas, indo ao encontro do sol. O movimento franciscano apresenta o mesmo quadro. O próprio santo "saiu" e mandou aos seus discípulos que saíssem. A missão franciscana chegou, com Giovanni Del Pian Del Carpine, a Astracã; com Guillaume de Rubruquis, à Mongólia; com Giovanni de Montecorvino, à Índia; com Odorico de Pordenone, à China: preparando ou seguindo os caminhos de Marco Pólo, abrindo o mundo. Abrindo também o mundo da expressão artística. O nascimento da pintura italiana está intimamente ligado ao franciscanismo: o retrato do santo, no Sacro Speco, em Subiaco, é o primeiro retrato da pintura moderna; Cimabue trabalhava na igreja superior, em Assis; Giotto é propriamente o pintor do franciscanismo; o chamado "realismo gótico" dos Pisani é o franciscanismo desses grandes mestres da Renascença das artes plásticas, e já há muito tempo a arte franciscana foi considerada como o verdadeiro começo da Renascença[20]. Nessa compreensão baseia-se uma série de teorias, de grande importância para a historiografia literária: o recuo da cronologia do "Rinascimento", a descoberta das renascenças medievais, a destruição do conceito "Idade Média".

Daí a tentação de intepretar o franciscanismo como movimento revolucionário, idéia que já se exprime no sufixo *ismo*. Mas se o

---

20 H. Thode: *Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance in Italien.* Berlin, 1885.
L. Courajod: "Les véritables origines de la Renaissance". (*Gazette des Beaux-Arts,* 1889, I.)

franciscanismo era revolucionário, era-o em sentido medieval. O santo e os seus discípulos eram de uma ortodoxia impecável; não eram, de maneira alguma, precursores da Reforma. Mas dentro da ordem medieval – da ordem eclesiástica e da ordem social – representavam uma oposição, aliando-se às outras oposições, e acabando, enfim, numa verdadeira revolução, se bem que revolução medieval, revolução religiosa. Aquela parte da ordem de são Francisco que não se conformou com certas mitigações da regra – os "spirituales" – juntou-se ao movimento entusiástico e apocalíptico dos joaquimitas; pretenderam, assim, acabar com a profanação do Papado pela política e apressar o advento da Igreja espiritual, do terceiro e último Reino da História. O movimento dos "spirituales", quase esquecido pelos historiadores católicos, não suficientemente apreciado pelos historiadores protestantes, e nunca bem compreendido pelos historiadores laicistas, é de importância capital, de importância tão grande para a derrota final da "Idade Média", como o é o franciscanismo ortodoxo para os começos da Renascença[21]. Baseando-se em idéias universalistas e apocalípticas de uma época já passada, os "spirituales" fizeram uma revolução de alcance e violência inéditas, e essa ambigüidade os fez falhar: Petrus Olivi, o grande erudito, o mestre de Dante, acabou herético; Ubertino da Casale, o grande místico, perdeu-se em visões fantásticas; Fra Dolcino, que era considerado como outro Francisco, acabou mártir. A reforma espiritualista malogrou-se. Mas os vencidos vingaram-se. Juntaram-se às oposições nas cidades, excitando uma religiosidade popular que era, no fundo, revolução social. Os teólogos, adeptos ou suspeitos do "espiritualismo", abraçaram a filosofia nominalista, atacaram os próprios fundamentos lógicos da escolástica ortodoxa, criaram uma nova física, uma nova economia política e – aliando-se a imperadores e reis contra o Papado – a nova teoria da soberania do Estado leigo; a sanção pela Igreja, substituíram-na pela soberania do povo. É o fim do universalismo medieval. Dante já era passadista.

---

21 E. Benz: *Ecclesia spiritualis. Kirchenidee und Geschichtstheologie der Franziskanischen Reformation.* Stuttgart, 1934.

Parte III

A TRANSIÇÃO

. . . .

Capítulo I

O "TRECENTO"

NA HISTÓRIA da literatura italiana o século XIV, o "Trecento" é de uma importância extraordinária. A literatura italiana, que até então levara uma existência precária ao lado das expressões em latim e das literaturas provençal e francesa, antecipou-se, de repente, a todas as outras literaturas européias, criando novos gêneros – a epopéia religiosa, a lírica pessoal, a pastoral, o conto – e formas de expressão inteiramente novas; aparecem os maiores gênios literários que a Itália produziu em todos os tempos – Dante, Petrarca, Boccaccio – e não podiam deixar de exercer influência sobre as outras literaturas da Europa. Mas essa influência foi muito desigual. No próprio século XIV, Chaucer conheceu Dante e Petrarca, sem tirar maiores conclusões; e a sua imitação assídua de Boccaccio baseava-se mais em certa semelhança dos temperamentos. Dante despertou, no século XV, profunda admiração na península Ibérica: Francisco Imperial, Enrique de Villena (tradutor da *Comédia* inteira), Juan de Mena e o Marquês de Santillana imitaram-no na Espanha, e Andreu Febrer fez uma tradução admirável da *Divina*

Comédia para o catalão; depois, porém, a literatura espanhola esqueceu o florentino, e na França, na Inglaterra, na Alemanha só se encontram vestígios esparsos de Dante, até o advento dos estudos dantescos no século XIX. Petrarca teve, no século XV, um grande discípulo, o catalão Auzias March, um imitador espanhol, o Marquês de Santillana, e alguns tradutores anônimos na França. Mas a influência internacional de Petrarca não começa antes do século XVI, com Boscán e Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda e Camões, Ronsard e Du Bellay, Wyatt, Surrey e Spenser, sem alcançar a Alemanha. Boccaccio, enfim, é o autor mais traduzido do século XV: o *Decamerone* encontra-se, já em 1429, em catalão; das primeiras traduções impressas, a alemã é de 1472, a francesa de 1485, a espanhola de 1496, mas a holandesa só aparece em 1564, e a primeira completa em inglês é somente de 1620. Ainda no século XV, Diego de San Pedro, imitando a *Fiammetta*, chega, no *Cárcel de Amor*, ao romance psicológico. Mas o último resultado notável da influência de Boccaccio na França do século XVI é o *Heptaméron*, de Marguerite de Navarre; os alemães do mesmo século imitam Boccaccio em contos grosseiros, e Greene, Shakespeare e outros ingleses consideram-no apenas como fonte de enredos. E esse panorama da influência internacional dos grandes toscanos[1] sugere até uma impressão exagerada da sua influência real. Chaucer é um caso isolado; e o petrarquismo internacional do século XVI já é influência indireta, mais dos petrarquistas italianos que do próprio Petrarca. Com a enorme influência da literatura francesa medieval não pode ser comparada a do “Trecento” italiano. Para o próprio século XIV, ao norte dos Alpes, o “Trecento” italiano quase não existe.

Em resultado: a literatura italiana do século XIV e as outras literaturas contemporâneas não se sincronizam; e no século XV, época dos Lorenzo de Medici, Poliziano e Pulci, na Itália, e de Malory, das danças macabras e dos Mistérios, ao norte dos Alpes, agrava-se a desproporção. A

---

1 A. Bartoli: “Il Decamerone nelle sue attinenze colla novelistica Europea”. (In: *Rivista Europea.* T. XIV/XV, 1879.)
A. Farinelli: *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania.* Torino, 1921.
A. Meozzi: *Il Petrarchismo europeo nel secolo XVI.* Pisa, 1934.

Itália já possui uma literatura moderna, apoiada no renascimento das letras antigas, quando o resto da Europa se encontra ainda "nas trevas medievais". Carducci[2] baseava nesses fatos uma teoria especial da literatura italiana: ela seria a continuação legítima e direta da literatura latina, só modificada pela influência do cristianismo, e por isso antecipando-se às outras literaturas européias. De acordo com isso, iniciou-se, desde Burckhardt, a admiração ilimitada à Renascença italiana, que teria criado o homem moderno e a civilização moderna.

Gerou-se um problema dos mais difíceis para a historiografia da literatura universal. Quando a exposição acompanha a cronologia, o "Trecento" italiano situa-se, ao lado das expressões medievais do Norte, como um bloco isolado, uma antecipação quase incompreensível. Mas quando a exposição pretende acompanhar a evolução da mentalidade literária, então o "Trecento" italiano situa-se ao lado das literaturas modernas, como um pedaço da Idade Média, um bloco errático, intemporal como o poema de Dante. Resta citar alguns fatos da história social para esclarecer melhor a diferença das situações, no século XIV, dos dois lados dos Alpes.

O século XIV é uma época de intenso comércio internacional[3]. As fazendas flamengas chegaram, através de Luebeck, ao Báltico; as florentinas, até o Oriente. A indústria têxtil de Florença empregava lã inglesa e borgonhesa. A indústria têxtil de Flandres comprava a lã na Inglaterra, o potássio em Dantzig, as tintas na Índia, através do Egito e Veneza. Os comerciantes de fazendas baratas da cidade alemã de Ravensburg mantinham sucursais em Nueremberg, Veneza, Milão, Lyon, Toulouse, Barcelona, Valença, Bruges e Viena. As cidades alemãs da Hansa venderam bacalhau norueguês na Espanha e minerais de ferro suecos na Itália. Com razão e orgulho, as letras de câmbio florentinas falam de "communis omnium nationum mercantia". Só o mercantilismo do século XVII quebrou o internacionalismo econômico da Idade Média, e só o liberalismo do século XIX o reconstruiu.

2 G. Carducci: "Dello svolgimento della letteratura nazionale (1868/1871)". (In: *Prose. 1859-1903*. Bologna, 1909.)

3 H. Pirenne: *Histoire économique et sociale du Moyen Âge.* Paris, 1933.

Essa civilização comercial estava concentrada nas cidades, e havia certa uniformidade de costumes entre as cidades italianas e as setentrionais; mas havia diferenças essenciais na estrutura social[4]. Nas cidades flamengas, francesas e alemães, os comerciantes ricos empregavam o dinheiro em compras de terrenos fora dos muros; tornaram-se latifundiários. A aristocracia feudal, gozando ainda de privilégios políticos, mas já privada dos privilégios econômicos, mudou-se com freqüência para as cidades, chegando-se a relações íntimas entre as duas classes dirigentes. Nasceu o patriciado urbano. Os burgueses italianos preferiram a mobilização dos seus capitais; tornaram-se banqueiros. As famílias florentinas dos Bardi e Peruzzi, grandes comerciantes de lã inglesa, no século XIV, chegaram a conceder vultosos empréstimos aos reis da Inglaterra; criou-se a bolsa de valores. De ambos os lados dos Alpes havia o fenômeno ao qual Veblen chamou "conspicuous consumption": a ostentação da riqueza ociosa. No Norte, porém, o luxo era aristocrático no sentido feudal, enquanto no Sul se manifestou a atitude típica dos tempos do capital financeiro dominante: interesses culturais, mudanças rápidas de modas literárias e artísticas, formação de elites de literatos profissionais e diletantes abastados. A burguesia setentrional imitava o estilo de viver dos feudais; o clero perdeu a consideração e proletarizou-se em grande parte, formando as massas dos "vagantes", vagabundos latinos; entre os escritores aparecem com freqüência aristocráticos aburguesados. Na Itália, isto é, no Norte e no Centro da península, o feudalismo está praticamente abolido. A literatura manifesta a tendência caracteristicamente burguesa para o realismo, com inclinação para a sátira, esta última uma feição bem medieval. A literatura italiana do "Trecento" seria só isso, se não houvesse mais duas outras classes literárias: os "ascetas" e os "clérigos". Os "ascetas" escrevem a literatura popular, religiosa e às vezes revolucionária; são os monges de são Francisco e de são Domingos. Os "clérigos", assumindo o papel do clero na civilização eclesiástica, são os jurisconsultos e outros eruditos nas universidades, ocupandose, nas horas livres, com estudos latinos e imitação da poesia provençal. No

---

4 J. Luchaire: *Les démocraties italiennes.* Paris, 1920.
H. Pirenne: *Les villes du Moyen Âge.* Bruxelles, 1927.

"Trecento", estes "clérigos" estão ainda ligados ao movimento religioso. No "Quattrocento", tornam-se independentes, já são "humanistas" – só então a "tese clássica" de Carducci se justifica.

Neste sentido limitado, o "Trecento" italiano é essencialmente medieval, preparando, porém, a Renascença do século XV. A evolução está mais adiantada onde o capital financeiro já é mais poderoso do que em outra parte; assim acontece em Florença. Mas o pórtico do "Trecento" fica em Bologna, sede da Universidade e dos intelectuais universitários. Se isso é "Renascença", é então renascença sobre os fundamentos populares da religiosidade franciscana. A Itália do século XIV é espiritualista. Foi esse espiritualismo que transformou a poesia erótica dos provençais em "dolce stil novo", e o intelectualismo dos escolásticos em universalismo de Dante.

"Trecento" significa "século XIV"; mas o sentido literário da palavra não coincide completamente com o cronológico. O "Trecento" literário[5] começou em pleno século XIII e terminou antes do século XIV. É um termo literário, que significa determinado estilo, ao qual os próprios italianos da época chamaram "dolce stil novo". Com Guinizelli e Cavalcanti, os mestres de Dante, começa a poesia amorosa em "dolce stil novo"; Dante e Petrarca a continuam, e Boccaccio fornece, desse "dolce stil novo", o requintamento psicológico, na *Fiammetta*, e no *Decamerone* a paródia inspirada num sexualismo algo grosseiro. "Trecento" é quase sinônimo de "poesia de amor"[6].

As expressões nas quais os trovadores provençais envolviam os seus sentimentos foram gastas pelo uso multissecular e tornaram-se lugares-comuns. Essa circunstância esconde o fato essencial: o amor, na poesia provençal, é um sentimento novo. Toda a nossa poesia amorosa teria sido incompreensível aos gregos, que não conheciam nada disso, mas tão-somente o casamento utilitário, as heteras e a pederastia. Mesmo nos elegíacos romanos, o amor é exclusivamente paixão sexual, acompanhada de sentimentalismos e frustrações. Depois, a moral cristã exclui o erotismo, e o cristianismo dos feudais tem, do amor, a noção utilitária de todos os

5 N. Sapegno: *Il Trecento.* 2ª ed. Milano, 1938.

6 V. De Bartholomaeis: *Primordi della lirica d'arte in Italia.* Torino, 1943.

proprietários de terrenos; as filhas dos senhores feudais da Provença ainda eram dadas em casamento sem vontade própria e sem amor, assim como se vendem terrenos. Mas o trovador Peire Vidal já tem outro conceito do amor, como de um "élan vital":

> "Amors mi ten jauzent e deleitos,
> Amors mi ten en son dous recaliu,
> Amors mi ten galhart et esforsiu."

Não muito depois, na Itália, o amor é sentimento religioso e pensamento filosófico simultaneamente, e Dante termina o seu poema cósmico com o credo:

> "Amor che muove il sole e l'altre stelle".

Essa transformação extraordinária baseia-se em motivos psicológicos e motivos sociais[7]. Os vassalos que se encontravam nas cortes dos grandes senhores feudais da Provença dependiam do apoio econômico do senhor e da benevolência humana da senhora. Esta, vendida ao marido como um pedaço de carne, encontrou nas relações com os vassalos novos sentimentos de amizade, daquela amizade que é tão difícil manter entre mulher e homem. Mas o erotismo das relações era limitado pelo rigor da dependência feudal. O amor dos trovadores provençais, dirigindo-se sempre a uma dama de categoria social superior, tomou a feição de um código jurídico ou de um cerimonial áulico; só nos maiores entre os *troubadours* acontece que uma palavra de paixão sincera quebre o formalismo das expressões. Nas famosas "cortes de amor" discutiam-se problemas da etiqueta erótica – os resultados codificaram-se, em 1324, nas "Leys d'Amors" de Toulouse – assim como se discutiam, nos tribunais feudais, os artigos e parágrafos complicados das "Assises du royaume de Jerusalem", código modelar do feudalismo. Nas poesias do "dolce stil novo" tampouco se revela paixão erótica; ao contrário, tudo é mais espiritualizado, a jurisprudência é substituída pela filosofia escolástica e pela teologia. A alegoria é mais fre-

---

7 L. F. Mott: *The System of Courtly Love.* 2ª ed. New York, 1924.
G. Dolci: *L'umano e il divino nella concezione dantesca dell'amore.* Milano, 1939.

qüente, a forma artística mais rigorosa; aparecem novas formas estróficas e, finalmente, o soneto.

As origens do "dolce stil novo" continuam discutidíssimas[8]. As opiniões diferem, conforme se dá mais relevo à novidade do conteúdo filosófico ou à novidade da forma artística. Antigamente, a crítica italiana sustentava a tese da transformação puramente literária do estilo provençal pelos poetas italianos, que teriam sido menos formalistas e mais pessoais. Vossler acentuou, ao contrário, a importância do conteúdo filosófico; os poetas do "dolce stil novo" eram burgueses eruditos, professores ou alunos de Bologna, *scholars*. Contra essas teses levanta-se uma terceira, que pretende negar a origem erudita da literatura italiana, chamando a atenção para as expressões de amor na poesia popular e na poesia franciscana e considerando o "dolce stil novo" como expressão da alma italiana, renascida no franciscanismo. Por enquanto, parece vitoriosa essa tese "nacionalista".

O fundamento do "dolce stil novo" é, sem dúvida, filosófico; os seus representantes principais são *scholars*. O espiritualismo filosófico já estava, em germe, no dualismo religioso da heresia provençal: entre as duas forças do maniqueísmo, o homem medieval só pôde tomar o partido do espírito. Na Itália, a heresia religiosa foi substituída pela heresia filosófica, o aristotelismo averroísta: a identificação entre a "Donna" e a "Intelligenza", tão típica do "dolce stil novo", explica-se pela significação da Inteligência, como Alma do Universo, no averroísmo. A vivificação poética desses conceitos abstratos pode ter raízes neoplatônicas. O neoplatonismo estava presente na mística medieval, e a idéia neoplatônica da Escada do Amor, cara aos Victorinos e a Bonaventura, também aparece na filosofia do amor dos poetas. Mas tampouco é possível ignorar o ímpeto da mística popular

---

8 L. Azzolina: *Il Dolce Stil Nuovo.* Palermo, 1903.
K. Vossler: *Die philosophischen Grundlagen zum Süssen Neuen Stil.* Heidelberg, 1904.
G. A. Cesareo: "Amor m'inspira". (In: *Miscellanea Arturo Graf.* Bergamo, 1904.)
V. Cian: *I contatti litterari italo-provenzali e la prima rivoluzione poetica italiana.* Messina, 1906.
F. Figurelli: *Il Dolce Stil Novo.* Napoli, 1936.

franciscana, penetrando a alma italiana. "Amor, amor, amor!", gritou Jacopone da Todi; e certas cartas da mística Santa Catarina de Siena são poemas em prosa do "dolce stil novo". Jacopone e Catarina, porém, são gente do povo, escritores sem intuitos artísticos. É preciso atribuir à consciência formal dos eruditos a revolução da métrica: a nova música da *canzone* com as suas variações ilimitadas de combinações de versos e rimas e com a condensação da idéia central do poema, no *congedo* (*envoi*); a transformação do *strambotto* siciliano, acrescentando-lhe dois tercetos, em soneto; enfim, a *terza rima* de Dante.

Os poetas do "dolce stil novo" são burgueses eruditos. Mas essa definição não deve ser tomada ao pé da letra. Na Idade Média, o número dos letrados e até dos que sabem ler e escrever é reduzido, reunindo-se, assim, autores de proveniências diferentes na classe dos que escrevem. Na Itália do "Trecento" há três "classes literárias": os "intelectuais", os "burgueses" e os "ascetas". São membros da "Intelligentzia" os fundadores do "dolce stil novo": Guinizelli e Guido Cavalcanti. É burguês o realista e satírico Cecco Angiolieri. E o ascetismo místico será representado por Catarina de Siena.

Guido Guinizelli[9], embora não tivesse sido grande poeta, não merece o desprezo que resulta fatalmente da comparação com os seus sucessores. Era um erudito juiz em Bologna e a inspiração não o freqüentava muito; mas a idéia central da revolução literária, a elevação espiritual do homem pela contemplação da beleza, encarnada na "Donna", já se encontra em Guinizelli. O amor era "a luz interior" da sua poesia. Da nova literatura Guinizelli foi "il padre mio, e degli altri miei miglior" ("Purgatório", XXVI, 97-98).

Guido Cavalcanti[10] é o grande poeta. É pensador rigoroso, escolástico, partindo do subjetivismo céptico, atravessando um espiritualis-

---

9 Guido Guinizelli, c. 1230-1276.
T. Casini: *Rime dei poeti bolognesi del secolo XIII.* Bologna, 1881.
G. Salvadori: "Guido Guinizelli". (In: *Rassegna nazionale.* LXVI, 1892.)

10 Guido Cavalcanti, c. 1255-1300.
Edição das poesias por L. Di Benedetto, Torino, 1925.
E. Rho: "Il dolce stil nuovo e Guido Cavalcanti". (In: *Pagine critiche.* Arezzo, 1922.)
J. E. Shaw: *Guido Cavalcanti's Theory of Love.* Toronto, 1949.

mo meio herético, chegando à compreensão religiosa das suas angústias: o termo final do seu amor é – coisa bastante paradoxal para nós – a morte. O tom da sua poesia é diferente, musical, quase celeste, e às vezes fresco, popular; no verso "piacente primavera, per prata e per rivera", vemos o florentino em excursão pela paisagem em torno da sua cidade. Cavalcanti é "la gloria della lingua" ("Purgatório", XI, 98), o pai da literatura italiana. Mas foi um espírito sombrio com ares de "poète maudit". Em nossos dias, o poeta e crítico americano Ezra Pound chamou novamente a atenção para essa grande figura.

São numerosos os nomes de poetas que Dante eternizou nos três reinos, mas o de Cecco Angiolieri[11] não aparece entre eles. Dante, no entanto, conheceu-o bem; até trocou com ele sonetos polêmicos, de azedume inesperado. Angiolieri não tem lugar no Inferno, nem no Purgatório, nem no Paraíso; esse burguês pertence a um outro mundo, fora do Cosmos de Dante. Cecco era negociante de couros em Siena, e passou a vida esperando e desejando ardentemente a morte e a herança do pai. Entretanto consolava-se da sua miséria com a trindade de "la donna, la taverna e il dado", sofrendo muito por causa dos caprichos da bela Becchina, filha de um sapateiro. Cecco é como é o seu ambiente: vulgar e ordinário. Começa com expressões quase românticas de melancolia:

> "La mia malinconia é tanta e tale,
> Ch'io non discredo che' s'egli l'sapesse
> Un, Che mi fosse nemico mortale
> Che di me di pietade non piangesse."

mas seguem-se sempre as mesmas queixas sobre mulheres baratas e dinheiro custoso. Contudo, não convém exagerar a modernidade das suas expressões. É bem medieval a sua sinceridade em dizer tudo isso com a maior franqueza, na forma musical de sonetos em "dolce stil novo". Não

---

11 Cecco Angiolieri, 1260-1311 ou 1313.
Canzionere; edição por C. Steiner, Torino, 1925.
A. D'Ancona: *Studi di critica e storia letteraria.* Vol. I. 2ª ed. Bologna, 1912.
Bruno Maier: *La personalità e la poesia di Cecco Angiolieri*. Bologna, 1947.
F. Figurelli: *La musa bizzarra di Cecco Angiolieri.* Napoli, 1951.

dissimula "il pessimo e 'l crudele odio, ch'i'porto"; e só quando, após tantas grosserias de humorista medieval, chega ao seu refrão: "con grand malinconia sempre istò", então revela-se Cecco Angiolieri como homem "moderno" do século XIII; não encontrou lugar no Cosmos místico de Dante, mas está vivo, entre nós. E bem se compreende a riquíssima variedade desse mundo, medieval e moderno ao mesmo tempo, quando pensamos na multiplicidade de aspectos dessa pequena cidade de Siena: ao lado de um Cecco Angiolieri, a "noiva mística de Cristo", Santa Catarina de Siena[12], escrevendo ao papa corrompido e lançando-lhe as mesmas expressões, sem consideração e respeito, de um Cecco Angiolieri, e invocando o Céu com a energia poética de Dante. A santa foi quem melhor escreveu em prosa no "dolce stil novo".

Os caracteres mais diferentes e as classes inimigas viveram juntos nessas cidades minúsculas, em ruas estreitíssimas, todos eles amargurados e apaixonados pelo furor das lutas partidárias, pelo ardor dos sentimentos religiosos e o ciúme das competições comerciais, pelas invejas e ódios pessoais e pelo individualismo inato da raça. Cada pedra nas ruas daquelas cidadezinhas tem significação histórica, e deve isso não só ao gênio dos habitantes, mas também à tragédia que era a sua vida. O testemunho dessa tragédia é a *Cronica* de Dino Compagni[13]. É florentino, cidadão de "la più nobile città del mondo". Florentino típico que era, deixou um livro todo pessoal e, ao mesmo tempo, todo objetivo, ardente de paixão de partidário político e sem digressões subjetivas, da maior concisão, e no qual cada palavra é cheia de sentido e de ação trágica. Pois trata-se de uma tragédia: os "malvagi cittadini", como chama o gibelino aos inimigos guelfos, apoderaram-se da cidade. E entre os exilados da catástrofe estava o poeta, o poeta "sans phrase". No quadro de Domenico di Michelino, na catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença, está ele ao lado do Palazzo Vecchio e do Duomo, mas "fuori le mura", como

---

12 Caterina da Siena, 1347-1380.
G. Getto: *Saggio letterario su Santa Caterina da Siena.* Firenze, 1939.

13 Dino Compagni, c. 1260-1324.
J. Del Lungo: *Dino Compagni e la sua cronica.* 3 vols. Firenze, 1879/1887. (O 2º volume é a edição crítica da *Crônica*.) (2ª ed. abreviada, 2 vols., Roma, 1917/1918.)

exilado, com o seu livro na mão, apontando com o dedo os reinos do Purgatório e do Inferno, que os "malvagi cittadini" mereceram; parece pronunciar as palavras que Dino Compagni disse a respeito dos seus patrícios: "Adunque piangete sopra voi e la vostra città!" Eram os patrícios de Dino Compagni e de Dante Alighieri[14].

Epopéias são leitura difícil. O gênero morreu há muito, deixando inúmeras falhas e uns poucos monumentos grandiosos que representam épocas passadas da humanidade; por isso, é indispensável conhe-

---

14 Dante Alighieri, 1265-1321.
Vita Nuova (c. 1294); *Divina Commedia* (c. 1313/1320?); *De vulgari eloquentia* (c. 1304/1306); *Il Convivio* (c. 1304/1308); *De Monarchia* (c. 1308/1310).
Edições das obras: Società Dantesca Italiana, Firenze, 1921; E. Moore, 2ª ed., Oxford, 1924.
Edição da *Vita Nuova* por M. Barbi, Firenze, 1907.
Edições da *Divina Commedia:* G. L. Passerini, Firenze, 1911; G. A. Scartazzini e G. Vandelli, Milano, 1920.
Fr. De Sanctis: *Nuovi saggi critici.* Napoli, 1872. (Muitas reedições.)
J. Klaczko: *Causeries Florentines*. Paris, 1880.
F. X. Kraus: *Dante.* Berlin, 1897.
G. A. Scartazzini: *Enciclopedia dantesca.* 2 vols. Milano, 1896/1898.
F. d'Ovidio: *Studi sulla "Divina Commedia".* Palermo, 1901.
F. d'Ovidio: *Nuovi studi danteschi,* 2 vols. Milano, 1906/1907.
F. Torraca: *Studi danteschi.* Napoli, 1912.
E. Moore: *Studies in Dante.* 4 vols. Oxford, 1896/1917.
G. E. Parodi: *Poesia e storia nella "Divina Commedia".* Napoli, 1920.
P. Toynbee: *Dante Studies.* London, 1921.
B. Croce: *La poesia di Dante,* Bari, 1921.
F. Torraca: *Nuovi studi danteschi.* 2ª ed. Napoli, 1924.
K. Vossler: *Die "Göttliche Komoedie".* 2ª ed. 2 vols. Heidelberg, 1925.
T. S. Eliot: *Dante.* London, 1929.
N. Zingarelli: *La vita, i tempi e le opere di Dante.* 2 vols. Milano, 1931.
S. Breglia: *Poesia e struttura nella "Divina Commedia".* Genova, 1935.
L. Gillet: *Dante.* Paris, 1941.
B. Nardi: *Dante e la cultura medievale.* Bari, 1942.
A. Momigliano: *La "Divina Commedia" commentata.* Firenze, 1947.
A. Renaudet: *Dante humaniste.* Paris, 1952.
A. P. d'Entrèves: *Dante as a Political Thinker.* Oxford, 1952.
E. Sanguineti: *Interpretazione de Malebolge.* Firenze, 1961.
R. Fasani: *Il poema sacro.* Firenze, 1964.

cer Homero e Virgílio, Ariosto e Spenser, Camões, Tasso e Milton. Mas é mais fácil admirá-los do que gostar deles. Se desaparecessem todas as imposições da escola e da convenção de uma "cultura geral", teríamos de confessar que as grandes epopéias são hoje pouco legíveis. É preciso estudá-las; teremos de admirar inúmeros pormenores geniais e o plano grandioso; mas é impossível lê-las assim como se lê uma obra de literatura viva. Dante é a única exceção.

É possível ler a *Divina Comédia* assim como se fosse uma obra de hoje, apesar das mil dificuldades criadas pelas alusões eruditas e políticas. É uma obra viva, capaz de despertar paixão e entusiasmo; porque não é uma epopéia. Entre as grandes obras da literatura universal às quais a convenção chama "epopéia", a *Divina Comédia* é a única que não tem nada que ver com os modelos antigos. Nem sequer com a *Eneida*, apesar de o autor desta ser um dos personagens principais da obra de Dante. A Itália, herdeira imediata da civilização latina, nunca foi "primitiva"; por isso, não produziu "epopéia nacional" à maneira da *Chanson de Roland*, do *Poema de mío Cid* ou do *Nibelungenlied*; e a Itália burguesa do "Trecento" já não pôde criar uma epopéia heróica. O primeiro herói da *Divina Comédia* é Virgílio, que aparece como encarnação da Razão; o último herói da *Comédia* é "La Somma Sapienza", inspirada pelo "primo amore". São antes, ambos, os pólos – homem e Deus – entre os quais a ação se desenvolve. Mas a *Divina Comédia* não tem ação; não tem enredo. O único elemento que liga os versos, reúne os cantos, junta as três partes, é a pessoa do próprio poeta, constantemente presente. Do começo do Inferno até o fim do Paraíso, é Dante que fala. É uma obra de expressão pessoal, uma obra lírica, no sentido da estética crociana: o lirismo é o centro vital da obra de arte. Por isso, a *Divina Comédia* vive.

O título, algo estranho, corresponde a uma estética desaparecida: a "comédia", segundo Dante, seria um poema que começa por coisas penosas para terminar em felicidade, assim como a história sacra da Humanidade começa com o pecado original e termina com a redenção. Neste sentido, Dante pode chamar "comédia" à sua obra cósmica,

"..................il poema sacro
Al quale ha posto mano e cielo e terra."

Dante é o construtor de um Cosmos. O julgamento unânime dos leitores de todos os séculos concorda em um ponto: que a parte mais "interessante", mais humana, do Cosmos dantesco, é o "Inferno"; e nesta afirmação se esconde um dos julgamentos mais graves que já se pronunciaram contra a humanidade. A viagem de Dante pelo Inferno é o seu "cammin di nostra vita"; da porta pela qual todos entramos – "Lasciate ogni speranza, voi Che entrate!" – através do pré-inferno dos covardes e indecisos, que são os marginais da sociedade cósmica. "Non ragioniam di lor, ma guarda e passa!" – através das tempestades vertiginosas da sensualidade, através das florestas dos avarentos, irascíveis, traidores, suicidas, sodomitas, prostitutas, até àquelas paisagens terríveis que nunca existiram e que, desde Dante, passaram a existir para sempre: "Loco é in inferno detto Malebolge". E até ao círculo mais profundo, em que os diabos parodiam o cântico celeste: "Vexilla Regis prodeunt...", a *Giudecca* de Dante, o lugar da punição de Judas, é o último abismo possível da perversidade humana. Mas não é menos real a paisagem úmida do Purgatório, úmida de lágrimas de arrependimento. E as vozes da emoção humana tampouco silenciam no Paraíso, nos discursos apaixonados dos santos contra a corrupção na Igreja e na confissão humilde do poeta perante o último mistério. O "Paraíso", em que Dante conseguiu tornar visível o invisível e dizível o inefável, é o mais alto cume que a expressão humana jamais atingiu: talvez seja o cume da literatura universal.

No mais, a arquitetura do poema, com a sua simetria total nas partes e no todo, não permite qualquer decomposição analítica. Tudo está, nessa obra implacável, implacavelmente ligado. Ligado também pela arquitetura do verso, pelo metro incomparável da *terza rima* que Dante inventou: em que a primeira linha rima com a terceira e a segunda com as linhas 1 e 3 do terceto seguinte, e assim por diante, de modo que – era esta a vontade expressa de Dante – nenhum verso pode ser tirado ou interpolado sem que as rimas revelem o crime: a *Comédia* é um todo, um mundo só.

A crítica anglo-americana moderna tem, por isso mesmo, considerado Dante o maior "arquiteto" poético de todos os tempos, o autor

em quem melhor se pode estudar a "estrutura" poética. Mas nem sempre tem sido esta a opinião da crítica italiana. E, sobretudo, não concordariam os leitores leigos, menos sensíveis aos valores estruturais e mais abertos à beleza lírica dos episódios.

Pois são os episódios que antes de tudo se gravaram na memória da humanidade: episódios que são poemas completos, como o romance de amor entre Paolo e Francesca da Rimini; como a história terrível de Ugolino; como o relato misterioso e quase profético de Ulisses que, impulsionado por indomável curiosidade de conquistar novos horizontes, submergiu no mar além das colunas de Hércules. Estes episódios são a leitura dantesca preferida dos séculos. Ainda um crítico tão grande como De Sanctis, embora reconhecendo a imponente unidade da construção do poema, preferiu este ou aquele episódio para interpretá-lo em profundidade. Opuseram-se a esse processo crítico os eruditos. Durante cinco séculos, já a partir do XIV, realizaram trabalho imenso para explicar as inúmeras alusões históricas e políticas de que o poema está cheio e que, com o tempo, ficaram cada vez menos compreensíveis ao leitor comum. Sobretudo no século XIX, reinado do positivismo, extraíram da *Divina Comédia* um panorama completo da Itália do século XIII, panorama que começou, enfim, a ter existência própria ao lado do poema. A *Divina Comédia* foi propriamente substituída por um imenso "romance histórico-científico" em prosa, obra dos eruditos, coroada pela exposição completa da teologia, filosofia e política dantescas, fundamentada por verdadeira astronomia e geografia do Outro-Mundo de Dante, no qual chegaram a determinar as datas do itinerário do poeta e medir a altura das montanhas e abismos do Inferno.

Contra essa erudição dantesca lançou Benedetto Croce seu grito de batalha. Habituado a distinguir, até nos maiores poetas, entre os elementos poéticos e os não poéticos, rejeitou energicamente, como "não-poesia", toda a "máquina" alegórica, todo o "romance teológico-filosófico", para guardar, como poesia verdadeira, só os episódios.

Mas não é possível separar os elementos; nem é justo rejeitar o grandioso esforço arquitetônico de Dante. A *Divina Comédia* é um edifício colossal, cuja unidade está garantida justamente pelas convicções religiosas, filosóficas e políticas do poeta; e pela *terza rima*. Mas a campanha crítica de Croce teve efeito de tempestade purificadora.

Relegou para limites mais razoáveis a crítica erudita, restabelecendo os direitos da crítica estética. Depois de havermos devidamente admirado a arquitetura do poema, podemos voltar a sentir com a beleza lírica dos episódios.

Há mil episódios: Paolo e Francesca da Rimini, Farinata, Brunetto Latini; Ulisses, Ugolino, Cato, Manfredo, Sordello, os Santos – mas só uma pessoa está sempre presente em todo o poema: o próprio Dante, fazendo a sua confissão pessoal, lírica, identificando-se com a humanidade inteira: a sua viagem pelo outro mundo é "il cammin di nostra vita" de todos nós. Mas como poderemos nós outros identificar-nos com esse homem medieval e com o seu mundo alegórico e abstrato? Logo se admite que não é abstrato um mundo em que as metáforas e comparações de realismo intenso nos apresentam paisagens imaginárias e no entanto inesquecíveis – o próprio Goethe, tão hostil às expressões da poesia cristã e medieval, chamou a atenção para a "veracidade" impressionante das montanhas, florestas e desfiladeiros do Inferno. A alegoria só serve para esconder mais um sentido secreto que Dante julgava da maior importância:

> "O voi ch'avete gl'intelletti sani,
> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto 'l velame delli versi strani."

Mas, justamente por isso, os versos são "strani", e aquela pergunta subsiste. Pergunta de importância transcendental: a vida de quase toda a literatura do passado – a própria continuidade da nossa civilização – depende da nossa capacidade de realizar a "suspension of disbelief", a "suspensão temporária da incredulidade", que Coleridge exigiu para que a *Divina Comédia* seja compreensível a outros homens além dos católicos florentinos do século XIV.

O caminho para esse fim abre-se na poesia lírica de Dante. A *Vita Nuova*, o romance do seu amor místico, é, para tanto, o caminho de preparação: cântico da dona "tanto gentile e tanto onesta", profundamente sentido, apesar das formas convencionais, a *Vita Nuova* pretende ensinar-nos a compreender as fases da purificação lírica do poeta, através dos três reinos, até o Paraíso, "Luce intellettual, piena d'amore".

Há uma atmosfera fria, quase irrespirável, em torno de Dante, do homem que se purificou aproximando-se da perfeição celeste. Nenhuma outra criatura humana sugere de tal modo a impressão do gênio e da sua solidão imensa. Mas essa solidão não é a do artista, afastado do mundo. É a do homem político, do homem de partido, derrotado pelos adversários e exilado da pátria. Dante pôs tudo na *Comédia*: seu amor, sua religião, sua erudição, e sua paixão política. No fundo, a *Comédia* é um panfleto político como nenhum outro foi escrito, antes ou depois, uma tentativa de aprisionar nas "flamas cantantes das suas *terzinas*" os inimigos vitoriosos, o Papa e os seus aliados, os "republicanos" dos "comuni". Enfim, o exilado já não quis pertencer a partido nenhum; em isolamento glorioso, tinha "fatta parte per se stesso". Continuava fiel ao seu imutável credo político, a unidade do Império cristão sob o condomínio do Imperador e do Papa; e quando viu derrotado esse ideal, apelou para a posteridade: seu libelo de apelação é a *Comédia*.

Discutiu-se a ortodoxia do poeta ortodoxíssimo, porque o seu ideal, profundamente católico, fora abandonado pelo próprio Papa. Como universalista medieval, Dante é reacionário, mesmo em relação à sua própria época; o seu tratado *De Monarchia* é o erudito discurso fúnebre da monarquia universal da Idade Média. Deste modo, Dante não tem, politicamente, nada que dizer-nos, como já não tinha que dizer, politicamente, aos seus contemporâneos. O recurso não chegou ao endereço. Mas chegou à posteridade como obra de arte, porque – o caminho da História é paradoxal – empregou o instrumento soberano da poética medieval: a alegoria. Pela alegoria, Dante incluiu, na visão do outro mundo, todas as coisas deste mundo: Beatrice e as ruas de Florença, os muros de Siena e as basílicas de Roma, o Papa, os partidos políticos, o Imperador, a filosofia tomista, o arsenal de Veneza, os Apeninos e os Alpes, trovadores e ladrões, gregos e latinos – tudo está na *Divina Comédia*, a cujo autor nada de humano ou infra-humano está alheio, nem o humor terrivelmente grotesco dos diabos ("Inferno", XXI/XXII). De modo que hoje pode haver nas esquinas das ruas de Florença inscrições que lembram os trechos da *Comédia* nos quais o respectivo lugar está citado. Especialmente para os italianos, o panfleto político transformou-se em enciclopédia do seu passado. Dante, poeta essencialmente lírico, transfigurou tudo, inclusive o mais profano, em poesia:

os grandes e pequenos criminosos da sua época, em habitantes imortais do Inferno; a moça florentina, Beatrice Portinari, em filha filosófica do Céu; e o programa de um partido político desaparecido, em ideal político dos séculos. O programa político de Dante não tem importância para nós; mas o seu ideal político tem muita. Quando Dante pretendeu julgar os seus adversários, instituiu um sistema de penas infernais, fielmente conforme a ética aristotélico-tomista, que forneceu as linhas mestras da composição do seu poema, e conforme a astronomia ptolemaica, que lhe forneceu os andaimes "científicos" do imenso edifício do seu Universo. O que Dante desejava era o estabelecimento do primado da ética sobre a política; por isso, Bonifácio VIII, o Papa político, fica colocado no Inferno. Para compreender o idealismo político de Dante, não se precisa de nenhuma "suspension of disbelief": o seu programa está morto e pode seduzir-nos tão pouco quanto nos aterrorizam as penas do seu Inferno: mas a sua reivindicação de uma política ética, se bem que utópica, continua como aspiração para todos os tempos futuros. Neste sentido, aquela parte da *Comédia*, na qual essa aspiração aparece na forma mais pura, o "Paraíso" é a parte mais moderna do poema.

Esta última apreciação não está de acordo com o consenso geral. A grande maioria dos leitores da *Divina Comédia* só conhece o "Inferno"; vence as dificuldades das alusões políticas e históricas, que tornam indispensável o comentário, para compreender os grandes episódios que criaram a glória do poema através dos séculos. Uma compreensão tão fragmentária do "Inferno" não sente escrúpulos, fragmentando o poema inteiro: o "Inferno", sim, seria um reflexo satírico – sátira trágica – do mundo real e por isso acessível à nossa sensibilidade: o "Purgatório" seria, apenas, repetição mais fraca do "Inferno", e o "Paraíso", enfim, uma abstração, teologia escolástica em versos; para a grande maioria dos leitores o "Paraíso" não existe.

Ler assim a *Divina Comédia* significa trair o poeta. Dante é um dos artistas mais conscientes de todos os tempos; devia saber o que disse quando atribuiu ao poema, além do sentido literal, vários sentidos alegóricos: um ético, um religioso, um político. Ao leitor moderno repugna a interpretação alegórica, levando a artifícios antiartísticos e às vezes absurdos; e ficamos perplexos quando vemos colocado pelo poeta

medieval o sentido político acima do sentido religioso. Num poeta medieval, teríamos esperado o contrário. Mas, pensando assim, estaríamos laborando num anacronismo; a nós, que nascemos depois de Maquiavel, a política parece negócio moralmente inferior. Dante pensava de maneira diferente. Para ele, a política era a irmã da religião, e ambas, unidas, guiavam o homem para a paz terrestre e a beatitude celeste; daí a inseparabilidade, no pensamento político de Dante, do poder imperial e do poder papal. O que no Céu é religião, na Terra é política; e o Purgatório é a ponte entre a imperfeição humana e a perfeição divina. Visto assim, o sentido literal da *Comédia* – o libelo contra os vícios do tempo – é a base moral, e portanto indispensável, do poema; os famosos episódios só têm, para o poeta, valor de exemplos e só a imaginação realista do poeta os transformou em novelas poéticas. Dante é realista, antes de tudo. Todos os críticos salientaram o realismo das comparações e descrições de paisagens imaginárias no "Inferno"; mas não são, de modo algum, imaginárias. O "Inferno" é a paisagem real dos pecados humanos; e porque a força da imaginação humana tem limites, essa paisagem de montanhas, desfiladeiros, rios e florestas subterrâneas é o espelho da paisagem italiana, dos Apeninos e dos Alpes, do Pó e do Arno, iluminada pelo bem observado "aer bruno", "quando lo giorno se n'andava". E a grande cidade infernal não é outra senão a cidade de Florença, porque –

> "Godi, Fiorenza, poi che se' si grande
> Che per mare e per terra batti l'ali,
> E per lo Inferno il tuo nome si spande."

O leitor não muda de continente quando "uscimmo a riveder le stelle".

Mas aquela limitação da imaginação não existe com respeito ao "Paraíso"; lá o poeta podia construir livremente o seu mundo de religião política e política religiosa; o Céu de Dante não é a fantasia arbitrária de um sonhador, mas um edifício construído segundo as normas sólidas da lógica escolástica, com os elementos de uma doutrina religiosa coerente e de uma doutrina política bem elaborada. Para aceitar esses elementos, nem é preciso a "suspension of disbelief"; porque, de acordo com as regras da lógica moderna, um sistema de idéias não precisa corresponder a qualquer

realidade exterior; só precisa não ter contradições interiores. No caso do "Paraíso", essa coerência é dada pela poesia, que transforma em realidade dentro da alma uma utopia irrealizável neste mundo:

"In la sua voluntate è nostra pace."

Do ponto de vista literário – que é, para nós, o quinto sentido da obra, essa realidade é de natureza musical, conforme as finas observações de Francesco Flora. O Paraíso de Dante é construído como uma das grandes fugas, como a própria *Arte da Fuga*, de Bach. E quem poderia duvidar da "realidade" dessas abstrações supremas?

O "outro mundo" de Dante é um mundo real, tão real como o seu criador, que vive ainda, embora saibamos que morreu há seis séculos. Dante foi vencido na política atual da Itália do século XIV; na política ideal de todos os tempos, o derrotado realizou a sua visão ético-política, construindo outro mundo no qual os valores, perturbados neste mundo, estão restabelecidos. Para esse fim, nobre e utópico, empregou todos os meios então conhecidos de expressão: as visões dos monges e os apocalipses dos místicos; a poesia dos trovadores e o hino dos franciscanos; o "dolce stil novo" e o humorismo dos diabos, nos Mistérios; as superstições infernais dos seus antepassados etruscos e o intelectualismo aristotélico do seu mestre Tomás de Aquino; e, para exprimir tudo isso, criou, do dialeto florentino, uma nova língua, a língua italiana, e uma nova literatura, a primeira literatura moderna do Ocidente. Falando assim, em língua "vulgar", Dante foi entendido e permanece entendido até hoje; a cidade na qual o poeta, no quadro de Domenico di Michelino, aponta com o dedo o reino da ética e do idealismo religioso, é a Florença de 1300, mas a advertência convém à nossa cidade também, a todas as cidades. Dante, grande espírito religioso, é o maior poeta político naquele seu alto sentido de política, graças à força inédita com que criou a maior e mais coerente estrutura poética de todos os tempos.

Entre Dante e os outros grandes poetas do "Trecento" existem apenas semelhanças artificiais; reuni-los numa trindade literária com Petrarca e Boccaccio satisfaz só à rotina. Língua e estilo de Petrarca são muito mais provençais do que a língua meio latina de Dante; e a prosa retórica de Boccaccio não tem nada que ver com a concentração lírica do primeiro dos florentinos. O humanismo de Petrarca e Boccaccio, tentativa de renovar o

espírito decadente da sua época, não tem nada em comum com o imperialismo espiritualista de Dante; este parece um santo, quando comparado com o intelectual Petrarca e com o burguês Boccaccio. Boccaccio está fora de todas as preocupações políticas; Dante é essencialmente um poeta político. Petrarca julgava-se propagandista do Império, quando se apaixonou pela aventura política do aventureiro Cola di Rienzo, aspirando ao restabelecimento da República romana. Entre a política de Dante e a de Petrarca existe a diferença que há entre o universalismo medieval e o humanismo italiano. Dante, exilado de Florença, continua cidadão do Império; Petrarca, intelectual europeu, está exilado em Avignon, com o Papado.

O Papado, que fora capaz de vencer o Império universal, sucumbira ao Estado nacional dos franceses. A outra coluna do universalismo, a eclesiástica, também estava quebrada. Entre os clérigos, refugiados em Avignon, reinava a nostalgia da Roma longínqua. Lá nasceu o humanismo, não como grito de revolução de uma nova época, mas com sentimento de crepúsculo, mentalidade de gente culta, perdida entre bárbaros grosseiros. O ideal dos clérigos de Avignon encontra o seu modelo entre os romanos cultos da última fase da República. Cipião, o Africano, chefe do grupo dos *graeculi*, é o herói preferido da época: Petrarca dedicou-lhe o fragmento de uma epopéia em língua latina. Dante encontra na Antiguidade um ideal político: a monarquia universal dos césares. Petrarca encontra na Antiguidade um ideal humano: o do intelectual culto, com as qualidades do espírito bem formado. Este será, ainda, o ideal de Goethe, com o qual Petrarca tem mais de uma semelhança: a união de interesses científicos e de lirismo pessoal é a mais importante.

Francesco Petrarca[15] é universal como Goethe: poeta, erudito, diplomata e, mais do que tudo isso, homem privado, vivendo as suas paixões pessoais e, no fundo, só vivendo para o aperfeiçoamento da sua formação

---

15 Francesco Petrarca, 1304-1374.
Africa (1342); *De contemptu mundi* (1342); *Carmen bucolicum* (1346/1356); *De vita solitaria* (1346/1356); *De viris illustribus; Familiares e Variae* (cartas); *Canzoniere* (I In vita di madona Laura: 227 sonetos e 21 canções; II In morte di madonna Laura: 90 sonetos, 8 canções); *Trionfi*.
Edições: *Africa:* N. Festa. Firenze, 1927.

pessoal. O amor de *madonna* Laura, o estudo da Antiguidade e os esforços do diplomata em favor da restauração italiana da Igreja exilada são os pólos da sua vida movimentada, entre muitas viagens, dezesseis anos de solidão em Vaucluse, coroação como poeta no Capitólio, e a morte em Arquá. Para a posteridade, o acontecimento mais impressionante da sua vida é a subida ao Mont Ventoux, perto de Avignon, no dia 26 de abril de 1336; de lá, olhou, profundamente comovido, para a paisagem, e depois abriu as *Confissões* de santo Agostinho, lendo a grave advertência de que a verdade não se encontra nas montanhas, planícies e mares, mas dentro da alma. Para nós, modernos, aquele dia significa a descoberta do sentimento da natureza e da independência da alma. Petrarca não viu, do alto da montanha, esse panorama do futuro. Viu os lugares onde passava a sua amada, viu a cidade na qual a religião estava encarcerada, viu a Itália longínqua, e, à distância dos tempos,

"..............l'antiquo valore
Ne gl'italici cor non è ancor morto."

Eis a temática da sua vida e da sua poesia. Petrarca é humanista, no sentido de cultor dos estudos clássicos, e no sentido do "humani nihil a me alie-

---

Cartas: G. Fracassetti, 3 vols., Firenze, 1859.
Canzoniere: E. Chiorboli. Milano, 1924.
Trionfi: C. Calcaterra. Torino, 1924.
L. Geiger: *Petrarca.* Leipzig, 1874.
B. Zumbini: *Studi sul Petrarca.* Firenze, 1895.
F. De Sanctis: *Saggio critico sul Petrarca*. 2ª ed. Napoli, 1899.
P. de Nolhac: *Petrarque et l'humanisme.* 2ª ed. 2 vols. Paris, 1907.
E. N. Chiaradia: *La storia del canzoniere di Francesco Petrarca.* Bologna, 1908.
A. Viscardi: *Petrarca e il Medio Evo.* Genova, 1925.
E. H. R. Tatham: *Francesco Petrarca.* 2 vols. London, 1925/1926.
H. W. Eppelsheimer: *Petrarca.* Bonn, 1926.
L. Tonelli: *Petrarca.* Milano, 1930.
H. Hauvette: *Les poésies lyriques de Pétrarque.* Paris, 1931.
G. Contini: *Petrarca letterato.* Roma, 1947.
J. H. Whitfield: *Petrarca e il Rinascimento.* Bari, 1949.
M. Bosco: *Francesco Petrarca.* 3ª ed. Bari, 1965.

num puto". Mas não lê Cícero nem ama a Laura sem sentir remorsos. No fundo da sua alma existe o clérigo medieval; e o apaixonado pelas leituras latinas ainda conhece horas em que prefere santo Agostinho. *De contemptu mundi* e *De vita solitaria* estão entre as obras que Petrarca, nem sempre sincero, escreveu com a maior sinceridade. Lutam, na sua alma, o católico ortodoxo e o precursor da Reforma, o intelectual moderno e o asceta medieval, e essa ambigüidade é o motivo da sua poesia: vivificou as abstrações sofísticas da poesia à maneira provençal. Petrarca é o primeiro poeta inteiramente pessoal das literaturas modernas. É o primeiro poeta em que existem só motivos psicológicos, sem intervenção do sobrenatural. Petrarca é, na literatura, um grande revolucionário. Não é fácil admitir isso hoje. A poesia de Petrarca parece a mais gasta do mundo; pois as suas expressões e metáforas foram mil vezes repetidas e imitadas em todas as línguas, e qualquer dos seus versos nos lembra imediatamente outros versos que já conhecíamos. A poesia petrarquesca virou imenso lugar-comum. Mas Petrarca não é petrarquista. O seu amor é paixão sincera, e o *Canzoniere* constitui um grande drama de amor, ou antes uma epopéia psicológica coerente: da sexta-feira santa, na qual viu Laura pela primeira vez, até os dias da velhice, sem a capacidade de esquecer:

"I' vo piangendo i miei passati tempo".

Petrarca é uma alma profundamente melancólica – "Solo e pensoso" – e como todos os melancólicos é bom observador psicológico de si mesmo, "di quei sospiri ond'io nudriva 'l core"; repara bem nas suas ambigüidades íntimas, exprimindo-as nas famosas antíteses –

"Pace non trovo, e non ho da far guerra;
E temo e spero..." –

que geraram tantas antíteses artificiais, em mil poetas de todas as línguas, e que são o retrato fiel de uma alma culta e sensitiva. Petrarca sente vivamente a natureza: Laura está sempre rodeada de primaveras, flores e "chiare, fresche e dolci acque", mas nesta poesia também aparece "lo spirito lasso". Petrarca é o primeiro representante do pessimismo melancólico, desesperado, cansado e egoísta, identificando a própria desgraça

íntima com a desgraça do mundo; é o precursor de Byron e de Lamartine. Foi isso o que ele sentiu no alto do Mont Ventoux, e era isso o que acreditava encontrar na melancolia das ruínas – outra descoberta sua, sentimento muito moderno. Essa melancolia é o elemento vivo na sua *África*, tentativa ambiciosa de imitar a epopéia latina; a passagem mais bela é o lamento de Mago, antes de morrer. O mesmo sentimento pessoal dá vida às suas cartas latinas, documentos vivíssimos da sua biografia; o estilo ciceroniano, que Petrarca dominava da maneira mais perfeita, está todo modernizado. O mesmo sentimento moderno transforma a sua erudição clássica em nostalgia da Roma antiga: lá, onde quase dez séculos só viram pedras acumuladas que a superstição popular povoou de demônios, vê Petrarca "l'antiche mure" – e começa a chorar como um romântico do século XIX.

Petrarca descobriu o encanto sentimental das ruínas. De Sanctis observou muito bem que o poeta viu Roma só de longe, do alto do Mont Ventoux e pelos olhos de um provençal amoroso e melancólico. Mas nenhum trovador provençal foi capaz de sentimentos tão "modernos". Pois a mesma transformação que Petrarca impôs à maneira da sua época de sentir a Antiguidade, essa mesma transformação se realizou em seu espírito quanto à poesia lírica de seu tempo. É, como já se disse, difícil afastar os preconceitos modernos contra o grande lugar-comum erótico do *Canzoniere*. A comparação entre a erudição medieval e o humanismo sentimental de Petrarca ajuda à compreensão da modernidade da sua poesia lírica; embora nas formas provençais e do "dolce stil novo", é Petrarca o primeiro poeta lírico moderno e – o superlativo se justifica – o mais original de todos os poetas líricos da literatura universal. Apenas, é preciso lê-lo sem comentário histórico e gramatical e sem preconceitos – ouvir como ele nos fala no primeiro soneto do *Canzoniere* –

> "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono…" –

e observar esse homem que

> "Solo e pensoso i più deserti campi
> Vo mesurando a passi tardi e lenti..." –

ouvir murmurar as "chiare, fresche e dolci acque" da sua poesia,

> "Il cantar novo e 'l pianger degli angelli

In sul di fanno retentir le valli,
E 'l mormorar de' liquidi cristalli
Giù per lucidi freschi rivi e snelli."

E esse enamorado eterno é um espírito angustiado, lamenta como Villon

"O caduche speranze! O penser folli!" –

e dirige-se, enfim, ao céu, numa das mais belas preces poéticas eu já se conceberam:

"Vergine bella, che di sol vestita,
Coronata di stelle...
Raccomandami al tuo Figliuol, verace
Uomo e verace Dio,
Ch'accolga 'l mio spirto ultimo in pace."

A fonte dos sentimentos modernos em Petrarca – eis o paradoxo da sua mentalidade – é de índole medieval: a "acedia" melancólica do asceta é o que moderniza tanto as suas expressões provençais. A última obra de sua vida são os *Trionfi*, poema alegórico que termina com o *Trionfo della Morte*. A mesma "acedia" – espécie de anticlericalismo dos *défroqués* – revolta o poeta contra os abusos do clero, e particularmente contra os abusos da Cúria papal em Avignon, que ele conhecia de perto. O lado positivo dessa revolta é a identificação do sentimentalismo romano com patriotismo neo-romano e italiano – outro "modernismo" de Petrarca – e a desgraça da pátria devastada arranca-lhe o grito muito moderno, o *envoi* com que manda aos grandes do mundo sua canção:

"Proverai tua ventura
Tra magnanimi pochi a chi 'l ben piace;
Di' lor: Chi m'assicura?
I' vo gridando: Pace! Pace! Pace!"

Onde Petrarca se julga romano, é moderno; onde se crê moderno, é meio medieval, transformando a resignação estóica em ascetismo de monge. Afinal, o único centro do seu mundo multiforme é o seu eu, também multiforme. Petrarca era polemista apaixonadíssimo e às vezes

grosseiro; gostava de colocar-se a si mesmo no centro dos grandes negócios políticos e diplomáticos, entre Papa, Imperador e o tribuno romano; mas só pôde colocar no centro de tão vasta atividade o seu amor, ele, que era um grande egoísta. Mas a esse egoísmo devemos a sua poesia. O egoísmo de artista ensinou-lhe a escolher cuidadosamente as palavras, buscar rimas musicais, aperfeiçoar o verso. Petrarca, grande poeta, é ainda maior como artista, consciente de fazer arte e só arte. Até nisso é egoísta, possesso do egoísmo da arte. É o primeiro homem que sente a responsabilidade do espírito, do gênio, chamado a desempenhar grande papel nos acontecimentos deste mundo. Petrarca é o primeiro intelectual moderno.

O novo sentimento do mundo, sentimental na acepção original da palavra, criou a nova poesia. Não pôde entrar na prosa. A prosa do "Trecento" conhece inspirações místicas como a de santa Catarina de Siena. Mas, em geral, revela o espírito sóbrio, realista, e às vezes classicamente realista, dos italianos autênticos; até na literatura religiosa, como nas *Vite dei Santi Padri*, de Fra Domenico Cavalca[16], verdadeiro clássico da língua toscana. Representante típico dessa prosa também é o cronista florentino Giovanni Villani[17], homem supersticioso e ingênuo, com os horizontes intelectuais de um pequeno burguês, mas com o seu realismo também transcrevendo estatísticas, descrevendo procissões, espetáculos, incêndios e crimes, como um jornalista de subúrbio, e deixando-nos o quadro mais fiel, e até comovente, da Florença do século XIV. De humanista nada tem. O humanismo pensativo de Petrarca não entra em cabeças de burgueses. Mas na cabeça burguesa de Boccaccio entrou outro humanismo: a Antiguidade como paisagem de espírito, na qual não existe ascetismo. Villani, atribuindo as desgraças de Florença à Providência Divina, explicou também assim a grande peste de 1348, durante a qual o cronista chegou a morrer. A mesma peste, forçando tanta gente a fugir da cidade, constitui "l'orrido cominciamento" do *Decamerone*; mas as damas e cavaleiros de Boccaccio não se reúnem "fuori le mura" para rezar e flagelar-se, e sim para

---

16 Edição de uma escolha das *Vite* por C. Naselli. Torino, 1925.

17 Giovanni Villani, † 1348.
Cronaca (1348), continuada por Matteo Villani (1363). Edição por P. Massai, 8 vols. Firenze, 1823. Trechos seletos, editados por I. Del Lungo. Milano, 1924.

contar histórias sem ascese alguma e sem intervenções da Providência. Ao contrário dos cavaleiros e senhores que, no *Trionfo della Morte*, no cemitério de Pisa, encontram a morte, as personagens de Boccaccio fogem da morte, e encontram uma vida nova, muito diferente da *Vita Nuova*.

Na carreira literária de Giovanni Boccaccio[18] é possível reconhecer certa evolução. É burguês, filho de burgueses, encontrando na Itália uma sociedade altamente requintada, que gosta da literatura aristocrática da França; ora, na própria Itália uma literatura assim não existe. Depois, em Nápoles, Boccaccio conheceu uma corte e uma aristocracia autêntica. Os seus começos literários revelam afinidades com Chrétien de Troyes; trata mesmo assuntos de Benoît de Saint-More. Mas o homem do "Trecento" já é incapaz de imitar esses modelos. As suas versões tornam-se paródias, ou então transformam radicalmente o modelo, criando novos gêneros literários. Só a obra de estréia, o *Filocolo*, é imitação inábil. No *Filostrato*, um episódio do *Roman de Troie*, a história de Troilo e Cressida, é transformado em autêntico romance de paixão sexual; Chaucer o imitou; e até Shakespeare entenderá assim o episódio. A *Teseide*, tirada do *Roman de Thèbes*,

18 Giovanni Boccaccio, 1313-1375.
Filocolo; Filostrato (1338); *Teseide* (1341); *Ninfale Fiesolano; Amorosa Visione* (1342); *Fiammetta* (1342); *Decamerone* (1348/1353); *Labirinto d'amore* (*Corbaccio*) (1354/1355); *De montibus, sylvis, fontibus; De genealogiis deorum gentilium; De claris mulieribus; De casibus virorum illustrium.*
Edições*; Fiammetta:* V. Crescini. Firenze, 1913.
Ninfale Fiesolano: A. F. Massera, Torino, 1926.
Decamerone: A. F. Massera, 2 vols., Bari, 1927.
F. De Sanctis: *"Il Decamerone".* (In*: Storia della letteratura italiana*, 1870. 2ª ed. por B. Croce. V. vol. I. Bari, 1913.)
Studii su Giovanni Boccaccio nel VI Centerario della nascita; edit. pela Società storica della Valdelsa. Castel Fiorentino, 1913.
H. Hauvette: *Boccace, étude biographique et littéraire.* Paris, 1914.
G. Lipparini: *La vita e le opere di Giovanni Boccaccio.* Livorno, 1926.
L. Russo: *Commento al Decamerone.* Firenze, 1939.
M. Bosco: *Il Decamerone.* 2ª ed. Napoli, 1948.
V. Branca: *Boccaccio medievale.* Firenze, 1956.
G. Getto: *Vita de forme e forme de vita nel Decamerone.* Torino, 1958.

difere do modelo francês pela intervenção fastidiosa da mitologia clássica; Boccaccio já se julga humanista. Mas quando pretende tratar um assunto clássico, uma lenda à maneira das metamorfoses ovidianas, então o *Ninfale Fiesolano* sai todo italianizado, passando-se na paisagem encantadora em torno de Florença. É o primeiro poema pastoril da literatura moderna.

Desde então, Boccaccio, que um acaso fez nascer em Paris, é italiano. *Amorosa Visione*, declaração de amor alegórica, à maneira francesa, à sua amada Fiammetta, torna-se, involuntariamente, paródia da visão religiosa de Dante. E a *Fiammetta*, imitação intencional da *Vita Nuova*, é coisa muito diferente: é o primeiro romance psicológico de amor, o *pendant* prosaico da poesia de Petrarca. *Pendant* imperfeito, porém. O mesmo sentimento que encheu a vida inteira do poeta é fonte de decepções desagradáveis para o romancista. E exprime a desilusão no *Labirinto d'Amore* ou *Corbaccio*. O modelo foi a sátira VI, de Juvenal, contra os vícios das damas romanas; a obra de Boccaccio é um panfleto violento, rancoroso, até nojento nos pormenores; uma das típicas sátiras medievais contra as mulheres, como as tinha produzido o desgosto meio lascivo de clérigos, vivendo em celibato forçado. Quando Boccaccio se desilude, revela-se homem medieval. No *Decamerone* encontram-se, na variedade imensa dos contos, todas as tendências boccaccianas: o amor cortês, na história do falcão (V, 9); o espírito antiascético, nos contos humorísticos em que zomba dos monges (As falsas relíquias de fra Cipolla, VI, 10); o espírito de farsa florentino, nas histórias de Bruno e Buffalmacco (IX, 5, etc.); mas a devassidão invade tudo. Só no fundo está, como advertência ascética, a peste, lá em Florença. E há mais: a história do judeu Abraão em Roma (I , 2), o qual não acredita que essa Igreja corrompida pudesse representar a verdadeira religião; e a história dos três anéis (I, 3), tão semelhantes que a gente os confunde, e também pergunta: qual a verdadeira religião? Mas Boccaccio não é ateu; é, apenas, céptico. Da inação do cepticismo salva-o o furor da paixão sexual, que por todos os poros lhe invade a obra e a vida. Mas Boccaccio também é capaz de dedicar a outras tarefas a mesma atividade febril. As numerosas obras com que serviu à divulgação de conhecimentos da Antiguidade clássica são trabalhos como os de um monge assíduo que se dedicasse à educação da mocidade. O fim de Boccaccio foi edificante, como o de um eremita.

Boccaccio não tem nada em comum com Dante, do qual escreveu a biografia e o primeiro comentário da *Comédia*; nem com Petrarca, do qual era amigo. Chama ao cosmos religioso de Dante "poesia di Dio", e o humanismo de Petrarca significa para ele poesia dos antigos; a mitologia é, apenas, um ornamento. O amor cortesão das primeiras obras é disfarce da sensualidade grosseira. Boccaccio não é capaz de tomar muito a sério qualquer coisa – menos o sexo – porque já não pode tomar a sério a religião cristã: os representantes oficiais dessa religião estão corrompidos demais. A decadência moral do século XIV não produz ateísmo; só inspira indiferença moral e religiosa. Não há Céu por cima do mundo de Boccaccio, e os efeitos do Purgatório são bastante duvidosos. Não há ideais, a não ser o ideal de viver bem; mas isso não significa só boa comida, vinho e mulheres – significa também conversa espirituosa, livros, música, o ambiente culto do prólogo do *Decamerone*. Assim como aconteceu no fim do século XIX, todos os ideais são abolidos, menos o ideal da cultura. Por isso, Boccaccio é artista. O *Decamerone* não é uma coleção heterogênea de contos, mas uma composição inspirada pela imaginação mais fantástica, e solidamente fundamentada pelo realismo são e saudável de Boccaccio. O seu material não é o outro mundo, como em Dante, mas este mundo, tal como é; Boccaccio, burguês e plebeu, é realista, o primeiro grande realista da literatura universal. Daí o panorama multicolor e, no entanto, sempre realista, da sociedade do século XIV, que é o *Decamerone*. O que nos *Gesta Romanorum* e nos *Contos dos Sete Sábios* era imaginação ingênua e popular, entra no *Decamerone* apenas como imaginação superior dum artista consciente: compõe os contos segundo uma lógica rigorosa (o conto do falcão serviu a Heyse como ponto de partida para uma teoria do conto), e quando o material – a vida – carece de lógica, produzindo padres desonestos, maridos imbecis e mulheres devassas, então a própria falta de lógica entra na composição: como humorismo. É este elemento da arte boccacciana que nos parece tão moderno. E, para explicar essa estranha modernidade do contista, a crítica do século XIX, inclusive a de De Sanctis e Carducci, salientou-lhe o anticlericalismo, o antimedievalismo; o humor de Boccaccio teria sido sua arma dissolvente contra o espírito religioso da Idade Média. Mas isto significa tirar o escritor, anacronicamente, do seu ambiente espiritual.

A Idade Média não foi tão monolítica como a imaginava o liberalismo do século XIX. A unidade da fé, não ameaçada por heresias organizadas, permitia uma crítica mais livre. As diatribes de Boccaccio contra o clero degenerado não são mais fortes do que as de santa Catarina de Siena. A Idade Média é a época da filosofia escolástica; mas também é a dos poetas "goliardos". Construiu as catedrais; mas também lhes colocou em cima dos tetos e das torres os demônios, de boca aberta para dar gargalhadas sobre a bela terra da Île-de-France, onde o toscano Boccaccio, por acaso, nascera, filho ilegítimo de um grande comerciante florentino e de uma francesa. Boccaccio é homem medieval. Ele é, porém, "moderno", em relação à sua época, pelo estilo retórico, que imita a frase ciceroniana. Esse estilo, por meio do qual Boccaccio criou a prosa italiana, foi a arma retórica para defender a reabilitação da carne voluptuosa; e foi, ao mesmo tempo, o dique artístico contra o perigo de cair na grosseria do seu material. Impediu a confusão entre a realidade bruta e a arte elaborada. Assim, Boccaccio não nos deu uma série de documentos, ilustrando a vida italiana do século XIV, mas criou, segundo a expressão de De Sanctis, "la nuova Commedia, non la divina, ma la terrestre".

O "Trecento" italiano criou três gêneros inteiramente novos; inteiramente novos porque informados por um novo espírito: a epopéia intelectual, a lírica pessoal, o conto realista. E esses gêneros foram criados pelos três maiores poetas da literatura italiana, colocados no início da história dessa literatura; com a conseqüência desastrosa de que essa literatura nunca mais foi capaz de igualar os seus começos. Para a literatura universal, aqueles três grandes têm significação muito diferente. Fora da Itália, Dante não é o autor da "Summa" poética do passado nacional, e sim o representante ou quase profeta de uma atitude idealista; Petrarca, fora da Itália, não é o gênio da lírica pessoal, e sim o criador de uma linguagem poética, da qual os poetas de todas as línguas aprenderam a expressão como num esperanto do amor; Boccaccio, para os de fora da Itália, não é o criador da arte da prosa, e sim uma fonte inesgotável de enredos cômicos, burlescos, trágicos, e sempre interessantes. A Europa do século XV não precisava de idealismos, nem de uma linguagem erótica, nem de enredos; era burguesa, falava francês e acreditava ainda no mundo pseudo-histórico da Idade Média. Eis os motivos pelos quais o

"Trecento" italiano não foi capaz de influenciar imediatamente as letras universais. Só o pseudofeudalismo intelectual dos aristocratas cultos do século XVI iria apoderar-se da linguagem de Petrarca. Só o novo mundo dramático dos espanhóis e ingleses redescobrirá a "comédia terrestre" de Boccaccio. Mas Dante continua até hoje na solidão do seu túmulo de exilado, em Ravenna.

. . . .

Capítulo II

REALISMO E MISTICISMO

ENTRE a literatura do "Trecento" italiano e as literaturas contemporâneas do resto da Europa existem poucas semelhanças. A analogia entre Boccaccio e Chaucer, temperamentos parecidos de artistas burgueses, é antes um caso isolado; mas quando se procura explicar esta analogia pela semelhança dos ambientes em Florença, cidade de indústria têxtil, e Londres, cidade de comércio de fazendas, torna-se, então, mais inexplicável do que antes a ausência de literatura semelhante à do "Trecento" italiano nos centros mercantis da França, Flandres e Alemanha do século XIV. A comparação é, aliás, dificultada pelo fato de o "Trecento" italiano ser um estilo bastante bem definido (Boccaccio é o reverso e complemento do "dolce stil novo"), ao passo que o Arcipreste de Hita, o *Roman de la Rose*, Ruysbroeck l'Admirable, Froissart e os Mistérios não revelam os traços característicos comuns de um estilo. Apresentam qualidade que não se conjugam bem: sensualidade recalcada ou desenfreada, alegorismo tímido e veleidades de oposição social e religiosa, misticismo exaltado e realismo sóbrio, brutalidades grosseiras e devoção organizada. A historiografia literária nunca pensou em definir, com esses elementos antiéticos, um estilo.

Contudo, a historiografia das artes plásticas oferece uma construção auxiliar: o "gótico". A reabilitação do estilo gótico, que passou por sinônimo de barbaridade durante os séculos do classicismo renascentista, deve-se aos românticos alemães: celebraram o estilo gótico como criação sublime do espírito alemão medieval, expressão de religiosidade nostálgica do Céu, e algo fantástica; enfim, "romântica". Não demorou, porém, a prova de que esse "gótico" era um estilo francês; na França se encontram as catedrais que forneceram os elementos da definição, e aos alemães ficou apenas a glória de imitadores. Contudo, existe um gótico particularmente germânico, caracterizado pelo exagero das qualidades do gótico original: a mística transformada em misticismo; o realismo das esculturas de diabos e animais, nas catedrais francesas, tornando-se independente, transformando-se em naturalismo grosseiro. Esse gótico decadente é o estilo comum dos países europeus ao norte dos Alpes, começando já no século XIII, florescendo no século XIV, e assumindo no século XV as feições conhecidas do "gothique flamboyant", algo parecido ao barroco e dominando toda a Europa, do Reno até à Espanha. O gótico decadente tem seus centros em Flandres, na Borgonha, na Renânia e no atual norte da França, Artois e Picardia, regiões então etnicamente germânicas; os arquitetos e escultores na Espanha do século XV também são, na maior parte, flamengos e, alguns, alemães. Os elementos característicos do "gothique flamboyant" aparecem com persistência nas obras de arte de origem germânica, e pode-se falar, neste sentido, de elementos góticos no barroco alemão, no romantismo alemão, e até no expressionismo alemão, o que não acontece com o barroco e o romantismo de outras nações. Por isso, uma corrente da historiografia das artes plásticas define o gótico decadente (sem sentido pejorativo, antes no sentido de "o gótico mais maduro") como estilo tipicamente germânico. A explicação etnológica é duvidosa; mas como definição estilística pode ser aproveitada.[1]

Segundo Worringer, o "gótico germânico" da última Idade Média define-se pelo excesso de expressão em todos os sentidos: *pathos* retórico; religiosidade extremamente angustiada, com inclinações para a

1 W. Worringer: *Formprobleme der Gotik.* Muenchen, 1911.
D. Frey: *Gotik und Renaissance.* Wien, 1929.

mística herética; gosto excessivo pela elaboração de pormenores significativos, com as conseqüências do naturalismo brutal ou da alegorização de todos os detalhes. O "Trecento" italiano não manifesta qualidades assim, e nisto reside o problema cronológico da posição particular da Itália no século XIV. O "Trecento" italiano está mais perto do "verdadeiro gótico" das catedrais francesas. Neste sentido, a arte italiana parece, paradoxalmente, atrasada: as igrejas góticas de Santa Maria Novella e Santa Croce, em Florença, são do século XIV. Ao lado do "Trecento" gótico existe, porém, um "gótico realista"; Giotto é o seu precursor, e Donatello o seu mestre mais expressivo. Embora o estilo gótico ao norte dos Alpes seja considerado como expressão do universalismo religioso medieval, e o "Trecento" italiano como "progressista" e primeira fase da Renascença, os dois movimentos são, realmente incomensuráveis. Mas quando se admitem o elemento gótico atrasado no "Trecento" e o gótico "nórdico" dos séculos XIV e XV como "gótico decadente", então ambos os movimentos aparecem como maneiras diferentes de reagir contra o mesmo fenômeno de transição social e política; o "Trecento" italiano parece então "reacionário", e o "gótico flamboyant" apresenta-se como estado adiantado de decomposição da mentalidade medieval. As muitas aspas só se impõem porque a historiografia literária rotineira, com as suas etiquetas feitas, confundiu os termos. "Trecento" e "gótico flamboyant" assemelham-se, quando se abstrai dos meios de expressão, da diferença produzida pelo estado imensamente mais adiantado da língua italiana em comparação com as outras línguas da época. No que diz respeito aos valores literários, esse fato lingüístico é da maior importância; por isso, nem a França nem a Inglaterra, nem a Espanha nem a Alemanha tiveram um Dante. Mas quanto à situação histórica das produções literárias, o alegorismo do *Roman de la Rose* corresponde à epopéia intelectualista de Dante, a mística de Ruysbroeck à lírica pessoal de Petrarca, e o realismo burguês dos cronistas à arte de Boccaccio. As "classes literárias" – "clérigos", ascetas e burgueses – são, cá e lá, as mesmas. Na Itália, a língua literária, adiantadíssima, conseguiu, até certo ponto, a unificação estilística das tendências diferentes: por isso, Dante, Petrarca e Boccaccio parecem constituir uma trindade homogênea. Nos outros países, o estado das línguas não permitiu essa unificação formal. Os dois elementos principais do estilo gótico, realismo e misticismo, embora

brotando da mesma raiz, continuaram antitéticos. Uma corrente realista e uma corrente mística constituem a literatura gótica, encontrando-se no uso da alegoria para dizer o ilícito ou exprimir o inefável.

A alegoria é a arma do pensamento medieval para classificar todas as coisas deste mundo como partes significativas da Criação hierarquicamente organizada. A alegoria da Idade Média decadente já tem mais outra função: serve para dar significação espiritual a coisas novas que não se adaptam bem ao Cosmos medieval, como que para lhes conferir direito de cidadania. Essa transformação do sentido da alegoria foi difícil: foi preciso percorrer muitas fases para chegar ao *Roman de la Rose*, e quando o fim parecia atingido, foi apenas para se livrar do embaraço incômodo; o realismo maduro de Chaucer já não precisa de alegoria, já acha

> "God's in His Heaven –
> All's right with the world."

Gonzalo de Berceo[2] é monge, filho do povo e que pretende falar ao povo, dizendo-lhe as coisas que têm importância para a vida. Mas só as pode dizer por meio de metáforas religiosas que representam a verdade literal. Com cores realistas descreve uma paisagem:

> "La verdura del prado, la olor de las flores,
> Las sombras de los árboles de temprados sabores
> Refrescáronme todo, e perdi los sudores...";

e depois ficamos sabendo que é a paisagem mística aos pés da Virgem entronizada (*Miraclo XIV*). Berceo é, nas vidas de santos e na poesia ma-

2 Gonzalo de Berceo, c. 1200-c. 1250.
Prosas; Miraclos de Nuestra Señora.
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII; por A. G. Solalinde, Clásicos Castellanos, vol. 44.
R. Becker: *Gonzalo de Berceo's "Milagros" und ihre Grundlagen.* Strasbourg, 1910.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía castellana en la Idad Media.* Vol. I. Madrid, 1913.

riológica, de uma ingenuidade encantadora: um monge angélico, fazendo versos de frescura pagã. A crítica espanhola moderna considera-o como tipo do espanhol autêntico, antes da invasão do classicismo italianizante.

Essa ingenuidade já não é qualidade das classes cultas. O sábio rei Don Alfonso X[3], gênio enciclopédico, astrônomo e historiador, codificador do Direito espanhol, e, também, o poeta devoto das *Cantigas de Santa María* em língua galega, é um intelectual consumado. A lenda lhe atribui, em face das complicações do sistema ptolemaico do Universo, as palavras: "Se eu tivesse criado o mundo, o resultado teria sido mais simples"; e nas suas sátiras encontram-se obscenidades inesperadas. Essas ambigüidades acentuam-se na figura mais fascinante da Idade Média espanhola: Juan Ruiz, o Arcipreste de Hita[4]. O *Livro de buen amor* do digno sacerdote tem, em parte, feição edificante: baseia-se em coleções de exemplos para sermões, sátiras bem medievais contra as mulheres; mas utiliza também poesias burlescas dos *joglares*, a escandalosa comédia latina *Pamphilus de amore*, e a *Ars amandi*, de Ovídio. Ruiz é um velho vigário alegre que gosta de contar, nas tardes de domingo, anedotas obscenas; sabe apreciá-las, porque tem suas experiências, confessando que

> "...yo como soy home como outro pecator
> hobe de las mujeres a las veces grand amor."

---

3 Alfonso X el Sabio, 1221-1284.
Las Partidas; Lapidario; Libros del saber de astronomía; Libro del acedrez e dados e tablas; Grande e General Estoria; Crónica General; Cantigas de Santa María.
Edição: *Alfonso X. Antología de suas obras*, edit. por A. G. Solalinde (com introdução), 2 vols., Madrid, 1922.
E. S. Procter: *Alfonso X of Castile, Patron of Literature and Learning.* Oxford, 1951.

4 Juan Ruiz, arcipreste de Hita, c. 1283-c 1350.
Libro de buen amor.
Edição por J. Cejador. Clásicos Castellanos, vol. XIII, Madrid, 1913.
J. Puyol y Alonso: *El Arcipreste de Hita. Estudio Crítico.* Madrid, 1906.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía castellana en la Idad Media*. Vol. I. Madrid, 1913.
F. Lecoy: *Recherches sur le "Libro de Buen Amor".* Paris, 1938.
Benito y Durán: *La filosofía del Arcipreste de Hita.* Madrid, 1946.

É um goliardo que encontrou paz e estabilidade numa paróquia gorda. Com a consciência tranqüila pode rezar à Virgem, "gloriosa madre de pecadores", com a mesma voz com que cantou *serranillas* para as moças da aldeia; e uma festa de Igreja toma aspecto alegre:

> "Dia de Cuasimodo, Iglesias e altares,
> vi llenos de alegrías, de bodas e cantares;
> todos habíen gran fiesta, facíen grandes yantares.
> Andam de boda en boda clérigos y juglares."

A estes versos do Arcipreste se opõem outros, menos alegres – as aventuras com a alcoviteira Trotaconventos levaram, enfim, a lamentos amargos e gritos de "Muerte, matas la vida, el mundo aborreces". – O Arcipreste acabou como asceta, porque tinha dispensado a alegoria. O fim é edificante, assim como na poesia trágico-erótica de Dafydd ab Gwilym (c. 1340-1400), no País de Gales, que talvez seja o maior poeta da Idade Média céltica.

O documento principal daquela transformação da alegoria, de instrumento teológico em instrumento "laicista", é o *Roman de la Rose*[5]; a primeira parte, obra de Guillaume de Lorris, é a primeira alegoria inteiramente profana da Idade Média; a segunda parte, meio século depois, tirará conclusões revolucionárias. A primeira parte é uma *Ars amandi medieval:*

> "C'est ici le Roman de la Rose,
> Où l'art d'amour est tout enclose."

Os obstáculos do amor e os conselhos que Ovídio dá para vencê-los aparecem todos personificados: o poeta, guiado por "dame Oiseuse" e "Bel-

5 *Le Roman de la Rose*.
O autor da primeira parte é Guillaume de Lorris, c. 1225/1230.
O autor da segunda parte é Jehan de Meung (Jean Clopinel), c. 1270.
Edições por E. Langlois, 4 vols., Paris, 1914/1915, e por M. Gorce. Paris, 1933.
E. Langlois: *Origines et sources du Roman de la Rose.* Paris, 1890.
L. Thuasne: *Le Roman de la Rose*. Paris, 1929.
G. Paré: *Le Roman de la Rose et la scholastique courtoise.* Paris, 1941.

Accueil", penetra no jardim de Rose, lutando contra Honte, Peur, Danger e Malebouche. Mas antes de conquistar Rose, ele acorda; tudo foi apenas um sonho, descrito aliás com a precisão realista dos sonhos – a descrição de dama Vieillesse e de dame Pauvreté é pavorosa. O sonho de Guillaume de Lorris é o *pendant* alegórico das tardes em Fiesole, quando os amigos e amigas de Boccaccio contavam as histórias do *Decamerone.*

O Roman de la Rose foi o livro mais lido da época, objeto até de comentários eruditos com o fim de alegorizar a alegoria, e nem em toda parte foi interpretado da mesma maneira. O holandês Jacob van Maerlant[6], com a feição seca da sua gente, só vê o lado didático: havia transformado os romances de Alexandre e de Tróia em fastidiosas narrações didáticas, foi capaz de versificar a Bíblia inteira e, em mais de 100.000 versos, a crônica de Vincenzio de Beauvais; nos diálogos satíricos de *Wapene Martijn* já aparecem as perguntas perigosas sobre a origem dos poderes estabelecidos e a corrupção do clero, características da segunda parte do *Roman de la Rose*. Os ingleses só se interessam pelo lado da fábula. John Gower[7] aproveita-se da ficção do sonho para apresentar as histórias mais diversas; Shakespeare encontrará ainda um enredo nesse contador popular. E Gower é o mestre de Chaucer.

Se não fosse Dante, Geoffrey Chaucer[8] seria o maior poeta no intervalo entre a Antiguidade e os tempos modernos. A leitores estrangei-

---

6 Jacob van Maerlant, c. 1230-c. 1300.
Alexander's Yeesten; Historie van Troyen; Rymbijbel; Spieghel Historiael; Wapene Martijn.
Edições: *Alexander's Yeesten,* por J. Franck, Groningen, 1882; *Histoire van Troyen* por N. Pauw e E. Gaillard, 4 vols., Gent, 1889; *Speighel Historiael,* por M. de Vries e E. Verwijs, 3 vols., Leiden, 1858/1863; *Wapene Martijn* por P. Leendertz e J. Verdam, 3 vols., Haarlem, 1918.
J. Te Winkel: *Maerlant's werken, beschouwd als spiegel van de XIII eeuw.* 2ª ed. Haag, 1892.
J. Von Mierlo: *Jacob van Maerlant.* Hertogenbosch, 1946.

7 John Gower, c. 1325-1408.
Confessio amantis; Vox clamantis; etc.
Edição por G. C. Macaulay, 4 vols. Oxford, 1899/1902.
W. P. Ker: *Essays on Medieval Literature.* London, 1905.

8 Geoffrey Chaucer, c. 1340-1400.
Romaunt of the Rose; The House of Fame; Troilus and Criseyde (c. 1375-1384); *The*

ros parecerá exagero a comparação do grande humorista com o exilado de Florença. Mas os ingleses, todos, estarão de acordo. Porque Chaucer é o Dante inglês, o pai da literatura inglesa. Criou-a, rompendo a tradição insular dos anglo-saxões, realizando aquela fusão de elementos germânicos e elementos latinos que é o traço característico da literatura inglesa. Chaucer é o europeizador da Inglaterra. É também o primeiro a revelar a prodigiosa capacidade dos ingleses de assimilar tão perfeitamente os modos estrangeiros que estes se transformam, da maneira mais inconfundível, em modos ingleses. Assim, ficou inglesa a tradução-versão que Chaucer fez do *Romaunt of the Rose*, e a novela boccacciana de *Filostrato* produziu uma *Troilus and Criseyde* tão indígena que nenhum inglês se pode lembrar dela sem que venha à sua mente a figura do alcoviteiro Pandarus, que Chaucer criou e legou ao Shakespeare de *Troilus and Cressida*.

Chaucer esteve na Itália. A Boccaccio deve muitos enredos e a maneira de encará-los. Os *Canterbury Tales* são uma coleção de contos medievais, versificados com muita graça e humor. O espírito que os vivifica e os conserva modernos, sopra do Prólogo, em que o poeta apresenta os personagens: membros de uma companhia de romeiros, partindo da Tabard Inn, em Southwark, Londres, para visitar o túmulo do arcebispo-mártir Thomas Becket em Canterbury. É uma galeria impressionante: o *knight*, o cavaleiro de armadura enferrujada; o moleiro burlesco; o cozinheiro que conhece todas as boas coisas; o jurisconsulto perigosamente esperto; o marujo bonachão e grande larápio; a abadessa, fina e elegante, leitora assídua de romances de amor; o monge godo; o médico que se interessa pela situação financeira dos

---

Parliament of Fowls (c. 1377-1382); *Canterbury Tales* (c. 1387-1400).
Edições: W. W. Skeat, 6 vols., Oxford, 1894/1897.
F. N. Robinson, Boston, 1933.
G. L. Kittredge: *Chaucer and His Poetry.* Cambridge, Mass., 1915.
R. K. Root: *The Poetry of Chaucer.* 2ª ed. Boston, 1922.
R. D. French: *A Chaucer Handbook.* New York, 1927
J. L. Lowes: *Chaucer and the Development of His Genius.* London, 1934.
M. Praz: *Chaucer.* Roma, 1947.
E. Rickert: *Chaucer's World.* New York, 1948.
W. W. Lawrence: *Chaucer and the Canterbury Tales*. London, 1950.
R. Preston: *Chaucer.* London, 1952.

doentes; o vendedor de indulgências, que precisa mais da sua mercadoria do que os outros; a "Wife of Bath", viúva que já enterrou vários maridos, mas que tem um coração tão bom que não pode resistir a nenhuma aproximação masculina; o frade hipócrita que só pensa em vinho e mulheres; o *clerc*, sonhador, carregando tratados de filosofia; o comerciante que só fala de renda e de juros; o bom vigário, coração evangélico e aspecto muito magro – e, entre eles, aparece o próprio Chaucer, que os sabe caracterizar a todos, o primeiro grande retratista da literatura universal e criador de uma "comédie humaine" perfeita: segundo o dizer de Blake, Chaucer deu nome às pessoas como Lineu às plantas; ou como Adão aos bichos. Cada um dos romeiros conta uma história, revelando na escolha do assunto e na maneira de tratá-lo o seu próprio caráter, inspirando os aplausos, censuras e ciúmes dos companheiros, que, deste modo, se caracterizam também: Chaucer é um grande dramaturgo, o primeiro em língua inglesa, e não igualado até Shakespeare.

Entre todos os poetas ingleses, Chaucer é o mais natural, o mais ingênuo. A sua poesia começa como que uma "vita nuova"; é muito significativo o verso inicial dos *Canterbury Tales:*

"When that aprille with his schowres swoote".

É a primavera da literatura inglesa. Mas Chaucer – é preciso revogar o adjetivo – não é ingênuo. Por um lado, é homem medieval, cínico, humorista algo grosseiro; por outro, é literato formado na escola dos franceses e italianos, grande artista do verso inglês, que também lhe serve para exprimir o lirismo mais meigo, emoções religiosas e de tragédia psicológica. É popular, elegante, cômico e sério ao mesmo tempo. Homem que conheceu profundamente o mundo, e aprendeu um sorriso superior e uma leve melancolia. É apenas um burguês; e isso não é posição elevada na sua sociedade; mas é um burguês que sobreviveu a todos os lordes, seus patrões, pela sabedoria humana. Os ingleses imaginam sempre Chaucer como homem muito velho; contudo, ele é o poeta inglês mais moço.

*

A mística, seja ortodoxa, seja heterodoxa, é uma das formas de emoção e pensamento religiosos: podemos defini-la sumariamente e sem

pretensão de ser exato, como tentativa emocional ou filosófica de aproximação à divindade por um caminho mais direto ou mais pessoal do que o prescrito pela doutrina oficial da Igreja. Pode ser um caminho ao lado do caminho da vida sacramental; então a mística fica impecavelmente ortodoxa; há muitos e grandes místicos entre os santos da Igreja. Mas também pode acentuar-se tanto o "direto" e o "pessoal" que se atravessam as fronteiras da heresia. A história dos movimentos místicos faz parte da história da Igreja e das religiões. À historiografia literária caberia apenas ocupar-se daqueles poucos místicos que souberam dar às suas experiências uma expressão de valor literário, independente do valor como documentos religiosos. Mas não é tanto assim. Na história espiritual dos tempos modernos, a mística desempenhava um papel importantíssimo, e tanto mais importante quanto se conservou quase sempre subterrâneo. São raros os momentos em que a mística sobe à superfície, e então trata-se sempre de momentos decisivos, com conseqüências incalculáveis para a história espiritual literária. Antigamente, os historiadores da literatura tomavam conhecimento apenas de alguns daqueles momentos: Bernard de Clairvaux e a hinografia medieval, a mística franciscana e o "dolce stil novo", a mística neoplatônica da Renascença e a ressurreição da lírica petrarquesca; e, no século XVI, santa Teresa de Ávila e san Juan de la Cruz. Hoje, já não é preciso chamar a atenção para as relações entre a mística francesa do século XVII e o classicismo, estudados por Bremond, nem para a relação entre os movimentos pietistas e metodistas do século XVIII e o pré-romantismo. Mas estas são apenas as influências manifestas. Onde ficou a mística durante os períodos de intermitência? A resposta revela mais outros fatos. Não é justo imaginar a mística como contemplação evasiva, fora do mundo, ou como exaltação meio patológica. Em certos casos, a mística era um meio de afrouxar o rigor dos dogmas, declarando-os supérfluos ou até obstáculos à união direta com Deus; assim o místico iniciava o caminho para seu sucessor, o livre-pensador. É assim que se encontram movimentos místicos nas origens da física moderna e da exegese crítica da Bíblia. Em outros casos, a mística é a mediadora subterrânea entre movimentos filosóficos e literários que, aparentemente, não têm ligação alguma. Pode-se considerar a mística como *missing link* entre a religiosidade medieval e os movimentos religiosos revolucionários do século XVI: erasmismo, anabatistas, sectários de toda a espé-

cie; a Reforma não serve para explicar esses movimentos, que se dirigiram, enfim, contra a própria Reforma. Uma lacuna encontra-se nos séculos XIV e XV, na mesma época que também apresenta uma lacuna sensível na história literária: a falta de *pendant* da poesia pessoal do "Trecento" nos países ao norte dos Alpes. A solução do problema seria: a mesma intensificação da vida psicológica que na Itália se manifestou na poesia, manifestou-se no resto da Europa pelo misticismo psicológico, transformando a aproximação com Deus em exploração da vida íntima da alma. Mais uma vez, revela-se a importância do estado da língua na evolução literária. O movimento do Norte não levou, como na Itália, lingüisticamente mais avançada, à grande arte, e sim ao sectarismo e ao livre-pensamento.

O conceito da vida mística como "caminho" é de origem neoplatônica. Aparece entre os vitorinos, está no *Itinerarium mentis in Deum*, de são Bonaventura, nas *Revelationes coelestes*, da mística sueca Birgitta (†1373), nas *Revelations of Divine Love* (c. 1373), da mística inglesa Juliana de Norwich. Já é lugar-comum entre os grandes místicos alemães[9], Heinrich Seuse (†1366), Johannes Tauler (†1361), e no maior entre eles, o Meister Eckhart (c. 1260-1327). É um caminho de exploração filosófica da alma, de psicologia mística. O que Eckhart encontra nesse caminho é inefável; só pode ser expresso em metáforas como "resposta silenciosa", "vigilância que dorme", "embriaguez sóbria", antíteses que se parecem – em outro nível – com as antíteses líricas do seu contemporâneo Petrarca.

O maior entre os místicos é Jan van Ruusbroec[10], o holandês a quem os estrangeiros chamam Ruysbroeck e os franceses "l'Admirable". O

9 J. M. Clark: *The Great German. Mystics: Eckhart, Tauler and Suso.* Oxford, 1949.

10 Jan van Ruusbroec (Ruysbroeck), 1293-1381.
De chierheit der gheesteliker brulocht (c. 1350); *Vingherlinc of het blickende steentje; Spieghel der ewiger salichheit; Tractaet van den rike der ghelieven; Boec der hoechster waerheit; Boec van seven trappen in den graet der gheesteliker minnen; Boec van den gheesteliken tabernacule, etc.*
Edições: *Obras*, Gent, 1869; *De chierheit der gheesteliker Brulocht.* Amsterdam, 1917.
M. Maeterlinck: *L'ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable.* Bruxelles, 1908.
A. Wautier d'Aygalliers: *Ruysbroeck l'Admirable.* Paris, 1923.
M. d'Asbeck: *La mystique de Ruysbroeck l'Admirable.* Paris, 1930.

Ornamento do Casamento Espiritual é sua obra mais importante; e o *Livro das Sete Escadas para o Cume do Amor Espiritual*, um dos muitos suplementos. É um dos grandes neoplatônicos da história da filosofia. Mas à gente fora dos muros do convento o monge de Bruxelas só parecia um grande asceta. Escreveu, em vez do latim dos outros místicos, na língua do povo para ser entendido; e só não foi entendido porque era um grande poeta. Maeterlinck lhe atribui "la gaité de l'enfant et la clairvoyance du vieillard"; atrás da ingenuidade das suas expressões e do peso dos seus períodos complicados, revelam-se belezas inefáveis, celestes. Ruusbroec é como os quadros de altar de Roger van der Weyden ou Memlinc, nas silenciosas igrejas góticas da Bélgica: a Virgem, quase menina, com o menino divino no colo, no trono celeste; anjos servem e tocam harpa, e ao fundo, pelas janelas, vê-se a paisagem flamenga, com campos e prados, cidades e castelos, e o horizonte infinito dos céus.

Ruusbroec foi grande mestre. Em Groenendael, os seus discípulos fundaram um centro de vida religiosa sem compromissos formais com qualquer regra monástica, e Gerert de Groote van Deventer (†1384), o maior daqueles discípulos, é considerado o fundador da congregação livre dos "Irmãos da vida comum", que estabeleceu as suas casas e *béguinages* em toda a parte, nos Países-Baixos e na Renânia. Entre esses adeptos da "devotio moderna" nasceu aquele livro latino, a *Imitatio Christi*, que a tradição atribui a Thomas Hamerken van Kempen ou Thomas a Kempis (†1471), e ao qual Matthew Arnold chamou "the most exquisite document after those of the New Testment, of all the documents the Christian spirit has ever inspired – the *Imitatio Christi*". Entre os irmãos da "devotio moderna" criou-se, naquele mesmo tempo, aquele que devia reunir a independência religiosa de um místico holandês à emoção lírica e erudição clássica de um Petrarca nórdico do século XVI: Erasmo.

*

O expressionismo fantástico do "gótico decadente" sabe fazer os seus compromissos com o mundo real; os contemporâneos de Jan van Ruusbroec têm todos "grand amor de las mujeres" e "facíen grandes yantares", como o seu antípoda entre os padres, o Arcipreste de Hita. Mas não souberam dominar essa realidade. Chaucer é um caso excepcional. Quan-

do os góticos pretenderam fazer arte realista, caíram em grosserias enormes ou em fantasmagorias diabólicas, à maneira de Hieronymus Bosch. O máximo de realismo possível era o relato, sem intervenção intencional da imaginação; ao conto de Boccaccio corresponde, no Norte, a crônica. Na historiografia, embora primitiva, acaba o domínio da alegoria.

Mesmo assim, o realismo da crônica "gótica" permite intervenções fantásticas que o realismo dos cronistas da própria Idade Média ainda não admitira. O realismo medieval é o ponto de partida. Um Joselyn de Brakelond[11], monge de Bury St. Edmunds, descreve a história dos frades laboriosos do seu convento com realismo tão ingênuo e minucioso que a gente acredita ler um tratado de economia doméstica medieval; Carlyle ficou impressionado, citando Joselyn, em *Past and Present*, como testemunha dos benefícios da organização patriarcal da sociedade. Um dos senhores dessa sociedade patriarcal é Villehardouin[12], cavaleiro feudal e salteador nas estradas reais; é muito diferente do monge inglês, mas descreve da mesma maneira a conquista traidora de Bizâncio pelos "cruzados": homem prático, devoto como os outros e cruel como eles. Villehardouin encarna um aspecto do feudalismo; o outro está encarnado no Sire de Joinville[13], biógrafo do santo rei Luís de França: o patriarcalismo benevolente dos

11 Joselyn de Brakelond, c. 1200.
Chronica.
Edições por T. Arnold, London, 1890, e por H. E. Butler, Oxford, 1949.
T. E. Tomlin: *Monastic and Social Life in the Twelfth Century in the Chronicle of Jocelyn de Brakelond.* London, 1844. (Fonte de Carlyle.)
T. Arnold: *Memorials of St. Edmund's Abbey.* London, 1890.

12 Geoffroy de Villehardouin, c. 1165-c.1213.
Edição da *Conquête de Constantinopla* por Bouchet. Paris, 1892.
A. Debidour: *Les chroniqueurs*: *Villehardouin, Joinville.* Paris, 1888.
E. Faral: "Geoffroy de Villehardouin". (In: *Revue Historique,* 177, 1936.)

13 Jean, Sire de Joinville, 1224-1317.
Vie de saint Louis: comment saint Louis gouverna tout son temps selon Dieu et selon l'Eglise, et ses grandes chevaleries et ses grands faits.
Edição por H. Longnon. Paris, 1928.
Ch.-A. Sainte-Beuve: *Causeries du lundi.* Vol. VIII.
A. Debidour: *Les chroniqueurs: Villehardouin, Joinville.* Paris, 1888.
G. Paris: "Étude sur Joinville". (In: *Histoire littéraire de la France.* Vol. XXXII.)

costumes, a religiosidade sincera, sem exaltação mística, e a simplicidade do homem dos campos, deslocado entre as maravilhas estranhas do Oriente, dão como resultado a imagem perfeita do cavaleiro cristão tal como o romantismo o irá sonhar. Mas nada é inventado, idealizado. Reflete-se na realidade o idealismo dessa alma simples, sem pretensões literárias, e que se caracterizou a si mesma pelas palavras finais da sua obra – a citação é um achado de Sainte-Beuve: "Et ainsi que l'écrivain qui a fait son livre et qui l'enlumine d'or et d'azur, enlumina ledit roi [saint Louis] son royaume de belles abbayes qu'il y fit." E Sainte-Beuve conclui que, então, "Dieu était physiquement présent, le monde semé d'obscurités, le ciel au-dessus ouvert et peuplé de figures vivantes", porque a fé em Deus era muito concreta, mesmo realista.

A intervenção da imaginação fantástica começa com o catalão Ramón Muntaner[14], cronista das grandes conquistas da casa de Aragão, de Maiorca até Atenas. É como se a luz mediterrânea o deslumbrasse; a crônica torna-se epopéia de façanhas de cavaleiros andantes. Muntaner não é menos ingênuo do que os franceses; mas perde o senso da realidade, é quase romancista, no sentido de romanesco. É contemporâneo do famoso Marco Polo[15], do veneziano que seguiu os caminhos dos missionários franciscanos até na China; de volta, descreveu, em língua francesa, as coisas que nunca um cristão havia visto, a Pérsia e a China, Burma e o Japão, Sião e Java, Ceilão e as estepes dos mongóis; e sabia também contar essas coisas da Abissínia e da Sibéria. Os venezianos, comerciantes espertos e cépticos, não acreditaram nas suas histórias de "milhões e milhões", zombaram do "Messer Milione". O aparente exagero provocou até a paródia. Jean d'Outremeuse, cidadão de Liège, poetastro e autor de uma lamentável *Geste de Liège*, no estilo das *gestes* francesas, escreveu uma *Voyage d'Outre-Mer*,

---

14 Ramón Muntaner, c. 1265-1336.
Edição da *Crónica* por J. Coroleu. Barcelona, 1886.
A. de Bofarull: *Ramón Muntaner, guerrero y cronista*. Barcelona, 1883.

15 Marco Polo, c. 1254-1324.
Edição do *Livro de Marco Polo* por G. Pauthier, Paris, 1865; edição inglesa anotada por H. Yule, 3ª ed., 2 vols., London, 1903.
G. Danielli: *Marco Polo.* Roma, 1941.

atribuindo a um cavaleiro inglês, Sir John Mandeville, morto em 1372, o relato de uma viagem fantástica à Índia e à África, onde descobriria as gentes mais estranhas, mestiços de homem e animal, e mil outras maravilhas inéditas, chegando até às portas do paraíso. Era uma geste geográfica, como o *Roman d'Alexandre*, mas, no fundo, um romance burlesco. O estranho é que esse livro, traduzido para o inglês como *The Voiage and Travaile of Sir John Maundeville, Knight*[16], foi considerado como crônica verídica e teve sucesso imenso, nutrindo a imaginação geográfica e antropológica de muitas gerações, sendo traduzido para o italiano, latim, holandês, alemão e checo; o realismo aparentemente exato das descrições de coisas impossíveis dá a impressão de ser o seu autor um precursor de Defoe e Dickens, ou então de Jules Verne. Durante séculos, Mandeville ficou nos anais da história literária como o Marco Polo inglês; só em 1886 se descobriu que "John Mandeville" nunca existiu.

A época era dos disfarces fantásticos. A aristocracia feudal, mortalmente ferida pelas modificações de ordem social, vivia num pitoresco carnaval de torneios. Pelo menos assim parece nas crônicas de Jean Froissart[17], porque esse escritor habilíssimo só viu a superfície pitoresca das coisas. Na Biblioteca Municipal de Wroclaw conserva-se um manuscrito das suas crônicas, com miniaturas maravilhosas do pintor flamengo David Aubert: é o repertório mais rico de imagens da vida medieval. No texto de Froissart, as figuras do pintor vivem, falando, agindo, personifi-

---

16 *The Voiage and Travaile of Sir John Maundeville, Knight* (1449).
A atribuição do original francês a Jean d'Outremeuse (1338-1400) não está fora de dúvidas possíveis.
Edição por J. Ashton, London, 1887.
M. Letts: *Sir John Maudeville. The Man and His Book.* London, 1949.

17 Jean Froissart, 1337-c. 1410.
Edições das *Chroniques* Por J. B. M. Kervyn de Lettenhove, in: *Oeuvres complètes de Froissart*, 29 vols., Bruxelles, 1870/1877, e por S. Luce, 11 vols., Paris, 1869/1899.
J. B. M. Kervyn de Lettenhove: *Froissart. Étude littéraire sur le XIVe siècle.* Bruxelles, 1857.
A. Debidour: *Les chroniqueurs: Froissart, Commines.* Paris, 1893.
M. des Ombiaux: *Froissart et le génie du Hainaut.* Bruxelles, 1935.
M. Wilmotte: *Froissart.* Bruxelles, 1942.

cando a época dramática das guerras seculares entre a França e a Inglaterra. Mas Froissart não consegue traçar os contornos firmes das personagens de Shakespeare nos dramas históricos que tratam a mesma época. É belga; tem, como todos os belgas, o gênio da pintura. Os motivos psicológicos não lhe importam, nem os fins objetivos da guerra. Ele mesmo está indeciso entre os partidos, é uma espécie de correspondente de guerra a serviço dos grandes, que pagam para verem glorificadas as suas façanhas. Froissart não mente; mas nem sempre é capaz de dizer a verdade.

Um novo realismo, mais digno de confiança historiográfica, principia com os cronistas ibéricos; os descendentes do Cid não perdem o senso da realidade, que começa a vencer a imaginação quando as transições sociais se aproximam do fim. Pero López de Ayala[18], grande e chanceler de Castela, é humanista; leu com proveito os historiadores romanos. Lívio, a quem traduziu, é o seu modelo. Figura e época do terrível rei Pedro, el Cruel, acharam em López de Ayala um historiador de compreensão psicológica e que sabia tirar dos fatos um relato altamente dramático. Só não compreende o sentido das lutas com os portugueses, em Aljubarrota; é, como Froissart, homem medieval, incapaz de entender motivos políticos. O grande historiador de Aljubarrota é o português Fernão Lopes[19]. Reúne à ingenuidade encantadora de um Joinville a escrupulosidade historiográfica de um López de Ayala e o

---

18 Pero López de Ayala, 1332-1407.
Crônicas de Pedro I, Enrique II, Juan I, Enrique III.
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVI, LXVIII.
M. Díaz de Arcaya: *Don Pero López de Ayala, su estirpe, su casa, vida y obras.* Vitoria, 1900.
Cl. Sánchez Albornoz: "El Canciller Ayala, historiador". (In: *Humanitas*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, I/1, 1953.)

19 Fernão Lopes, c. 1380-c. 1460.
Crónicas d'el-Rey D. Joam, d'el-Rey D. Fernando, d'el-Rey D. Pedro.
Edição da *Crónica d'el-Rey D. Pedro* por L. Cordeiro, 4ª ed., Lisboa, 1895.
Edição da *Crónica d'el-Rey D. Joam* por A. Braamcamp Freire. Lisboa, 1915.
A. F. G. Bell: *Fernão Lopes*. Oxford, 1921.
E. Prestage: *The Chronicles of Fernão Lopes and Gomes Eannes de Zurara.* Watford, 1928.
Hernani Cidade: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa.* Vol. I. 2ª ed. Coimbra, 1943.

colorido pitoresco de um Froissart; é um grande escritor. Mas Fernão Lopes tem uma vantagem sobre os seus precursores: a luta de Aljubarrota, o seu tema na *Crônica d'el-Rei D. João*, tem sentido nacional e social. É a luta de uma burguesia, em favor da preservação da independência nacional do Estado. Pelo tema não menos do que pela arte, é Fernão Lopes, segundo Southey, "the greatest chronicler of any age or nation".

A posteridade preferiu Philippe de Commynes[20], sem empregar superlativos; superlativos não convêm ao mais seco entre os cronistas medievais; enquanto se pode dizer que Commynes é medieval. É um observador crítico, psicólogo cruel; não admite motivos de agir senão razoáveis, e os homens medievais da sua crônica, os cavaleiros e santos, parecem-lhes "loucos" e "doidos". Como homem moderno, quer dizer, além da época da transição social, após a derrota do feudalismo, Commynes já não compreende os motivos sociais, que os seus predecessores ainda não haviam compreendido. Só conhece psicologia e política: aplicação da astúcia diplomática para completar ou substituir a força física. Commynes ainda é bastante medieval para sentir a imoralidade dos meios do seu herói Luís XI. Por isso, moraliza e dá-se como pessimista. Mas esse pessimismo fortalece-o na convicção de que coisa alguma adianta, a não ser o sucesso, a vitória sobre o inimigo: "Qui a le profit de la guerre, en a l'honneur." Commynes já foi comparado com Maquiavel.

Os cronistas nem sempre apresentam a verdade; e quando apresentam, não é a verdade inteira. Mas dispomos de elementos para completar-lhes a crônica. Nos arquivos europeus existe abundância de documentos que permitem reconstruir a vida dos séculos XIV e XV. Às vezes, são coleções coerentes, como as *Paston Letters*[21], as mais de 100 cartas que os membros da família Paston, em Norfolk, entre 1422 e 1509, mandaram

---

20 Philippe de Commynes, 1445-1511.
Mémoires, edit. por Calmette Durville, 3 vols., Paris, 1924/1926.
A. Debidour: *Les chroniqueurs: Froissart, Commines.* Paris, 1893.
J. Bastin: *Les Mémoires de Philippe de Commynes.* Paris, 1944.
G. Charlier: *Commynes.* Paris, 1945.

21 Edição por J. Gairdner, 4 vols., London, 1872/1901.
H. S. Bennett: *The Pastons and their England.* Cambridge, 1922.

ou receberam: panorama incomparável da vida inglesa da época e das suas relações com o continente. Os documentos relevam aquilo que os cronistas silenciaram ou em que não repararam: as lutas de classe na Idade Média.

A unidade religiosa da Europa medieval produz as aparências de paz social entre as classes. Essa idéia romântica de uma Idade Média em que senhores, burgueses e camponeses estavam de mãos dadas, passando a vida a cantar hinos, é tão antiquada que não vale a pena discuti-la. Qualquer manual basta para retificá-la. Infelizmente, os medievalistas mantinham esse conceito errado com grande obstinação, acreditando que aquela paz social na paz religiosa fosse a maior glória dos tempos medievais. Na verdade, só uma Idade Média dilacerada por lutas de classe, como todas as outras épocas do passado, é compreensível, porque humana. A verdadeira glória da Idade Média é outra: das lutas de classes medievais nasceram os princípios das garantias constitucionais da liberdade pessoal, se bem que só em favor dos feudais, e o da soberania popular, embora só em favor dos príncipes contra a Igreja ou das cidades contra os príncipes. Toda a história medieval é uma história de lutas de classes, dos burgueses contra os feudais, dos artífices contra os burgueses, dos operários contra os artífices, dos camponeses contra os feudais, dos burgueses contra os camponeses. Essa luta multiforme produziu novos gêneros literários: uma literatura burguesa antifeudal, uma literatura camponesa, uma literatura burguesa anticamponesa[22]. Toda uma literatura de oposição ou de oposições, que foi antigamente classificada como "anticlerical", quando os motivos sociais estavam escondidos em metáforas religiosas, ou então como "literatura satírica" ou "burlesca", quando o escárnio substitui ao fraco as armas da força.

Um dos documentos mais fortes da literatura burguesa é a segunda parte do *Roman de la Rose*[23], obra de Jehan de Meung, por volta de 270. Essa obra extensa, de mais ou menos 18.000 versos, não tem nada de elegância amorosa da primeira parte; ao contrário, é seca, didática; muitas vezes, grosseira e obscena. Apresenta-se como continuação da primeira parte: a conquista de Rose é levada a cabo. Mas o que importava

22 F. Tupper: *Types of Society in Medieval Literature.* New York, 1926.
23 Cf. nota 5.

ao autor eram os discursos de dame Raison sobre a arte de viver, de Ami sobre o estado desnatural em que se encontra a sociedade, de dame Nature sobre o sistema do mundo. As opiniões de Jehan de Meung, expressas com grande vigor polêmico, são bastante radicais: adepto de uma teoria nominalista do direito natural, explica as origens do poder monárquico pela eleição do mais violento entre os violentos ("Un grand vilain entre eux élurent... le firent prince et seigneur"); as origens da propriedade pela usurpação dos poderosos. ("Mainte fois s'entrecombattaient, / Et s'enlevèrent ce qu'ils purent"); as origens da aristocracia feudal pela acumulação do capital ("Lors amasserent les trésors, de pierres et d'argent et d'or... De fer dur forèrent les armes"); e Faux-Semblant, personificação do clero corrompido, define a política eclesiástica, nos versos: "Je suis prélat, je suis chanoine, / Tantôt chevalier, tantôt moine... / Je sais bien mes habits changer..." As idéias científicas de Jehan de Meung sobre o sistema do mundo não são menos radicais. Gaston Paris chamou-lhe "le Voltaire du Moyen Âge"; um Voltaire em que já existe qualquer coisa de Marx, ou pelo menos de Rousseau.

Jenan de Meung exibe erudição considerável. Vive em Paris, fora certamente estudante da maior universidade medieval, e a sua grande admiração pelas ciências é extensiva aos representantes delas:

> "C'est pourquoi pour noblesse avoir
> Les clercs, vous le pouvez savoir,
> Ont plus bel avantage et plus grand
> Que n'ont les seigneurs de la terre."

Jehan de Meung é o primeiro representante da aliança entre a burguesia e os intelectuais, daquela aliança que fará, cinco séculos mais tarde, a Revolução Francesa. A Universidade de Paris, aliás, está no tempo de Jehan de Meung entre duas revoluções: entre a dos tomistas que introduziram, contra a vontade do bispo, a filosofia aristotélica, e a dos nominalistas que revolucionaram todo o sistema medieval das ciências. Nicholas Oresme (†1382), bispo de Lisieux, prepara, em *De difformitate qualitatum* e no *Traité du ciel et du monde*, os caminhos da física de Galileu; e no *Tractatus de origine, nature, jure et mutationibus monetarum* apresenta uma teoria da moeda e da inflação. Marsilius de Pádua, reitor da Universidade de Paris, expõe em *Defensor pacis* (1324) a teoria

da soberania do povo e exige a separação entre Estado e Igreja. Um centro do nominalismo foi o Merton College, em Oxford, onde William of Heytesbury (†1372), o "Maximus Sophistarum", educava gerações de monges inconformados. De Oxford saiu John Wyclif[24], lutando contra abusos políticos, sociais e eclesiásticos, pedindo a expropriação dos bens da Igreja, negando o dogma da transubstanciação, divulgando entre o povo a sua tradução vigorosa da Bíblia. Os seus partidários, os "Lollards", revoltam a gente do campo.

Mas já não era preciso revoltar os camponeses. A recepção do Direito romano na Itália, na França, na Alemanha, introduzindo o conceito romano da propriedade, modificou radicalmente a situação social; ou antes, sancionou a abolição sucessiva da pequena propriedade, transformando os camponeses em proletários rurais. As revoluções agrárias na Flandres, em 1328, e na França, em 1357, estão em relação com isso. Na Inglaterra, o Direito romano não foi aceito, fora das influências do Direito canônico no Direito anglo-saxão e de certas influências formais na legislação de Eduardo III. Mas, justamente na Inglaterra, a expropriação dos camponeses em favor do estabelecimento de pastagens para criação de ovelhas era freqüente; e quando o "Statute of Laborers" introduziu o trabalho forçado para os "vagabundos", isto é, os expropriados, rebentou em 1381 a revolução dos camponeses. Entre a revolução social e a revolução religiosa dos "Lollards" havia certas relações. O produto da combinação era um socialismo religioso, do qual William Langland[25] é o porta-voz. Sua *Visão de Piers the Plowman* é um grande poema alegórico, apresentando

---

24 John Wyclif, c. 1324-1384.
De dominio divino: De civili dominio; The Wyclif Bible (c. 1382/1389).
Edição: J. Forshall e F. Maden: *The Wycliffite Versions of the Holy Bible.* 4 vols. Oxford, 1850.
H. B. Workman: *John Wyclif. A Study of the English Medieval Church*. 2 vols. Oxford, 1926.

25 William Langland, c. 1332-c. 1400.
The Vision of William concerning Piers the Plowman. (A obra existe em três versões, A, B, C, muito diferentes. A atribuição a Langland é incerta.)
Edição por W. W. Skeat, Oxford, 1886.
J.-J. Jusserand: *L'épopée mystique de William Langland.* Paris, 1893.
J. M. Manly: "Langland". (In: *The Cambridge History of English Literature.* 3ª ed. Vol. II. Cambridge, 1930.)
G. Kane: *Middle English Literature.* London, 1951.

a visão como sonho, à maneira do *Roman de la Rose*. Mas o autor não tem nada de francês. É homem do povo anglo-saxão, escrevendo em versos duros, quase bárbaros, investindo com grande vigor polêmico, às vezes com a força das visões dantescas, contra os vícios dos grandes, e também contra os vícios do povo. Tem qualquer coisa de Amos ou Oséias, dos profetas populares do Velho Testamento; assim como eles, recomenda como remédio o amor a Deus e ao próximo. É um revolucionário cristão. Encontra eco longínquo entre os checos, cuja universidade em Praga mantinha relações com a de Oxford. Petr Chelčicky[26] é um anarquista eslavo, revolucionário religioso, democrata apocalíptico, que aterroriza os ricos e poderosos com a ameaça do último dia; a sua obra *Rede da Fé* será, quatro séculos mais tarde, uma das leituras preferidas de Tolstoi.

A indignação dos camponeses contra os "clérigos", servidores dóceis dos grandes, encontra-se com a indignação dos pequenos-burgueses contra o orgulho dos eruditos e os truques dos advogados, produzindo-se uma estranha literatura satírica contra os intelectuais. Um documento dessa literatura é a lenda, de origem judaica, de Marcolf ou Morolf, homem simples mas manhoso, que venceu o sábio rei Salomão numa discussão meio erudita, meio ridícula. A versão original, o diálogo latino *Salomo et Marcolfus*, foi parafraseada em todas as línguas européias, sendo as versões mais conhecidas a alemã, *Salmon und Morolf*, do século XIV, e a inglesa, intitulada *Dyalogus or Comunyng betwixt the Wyse King Salomon and Marcolphus*, que foi, ainda em 1492, impressa em Antuérpia. Outra amostra da oposição contra os "clérigos" é a farsa francesa do *Maître Pathelin*[27], na qual o espertalhão engana ao seu próprio advogado.

---

26 Petr Chelčicky, c. 1390-1460.
Rede da fé. – Edição por E. Smetanka, Praha, 1912.
C. Vogl: *Petr Chelčicky*. Praha, 1928.
F. O. Navratil: *Petr Chelčicky*. Praha, 1929.

27 *Maître Pathelin* (impresso em 1470). (O autor seria Guillaume Alecis?)
Edição crítica por R. J. Holbroock, Paris, 1924.
R. J. Holbrook: *Étude sur Pathelin*. Princeton, 1917.
L. Cons: *L'auteur de la Farce de Pathelin*. Paris, 1926.

De extensão enorme e história interessantíssima é a literatura anticamponesa[28], nascida da repulsa do burguês limpo e educado contra o homem grosseiro e sujo dos campos: a invasão das cidades por camponeses fugitivos, a resistência dos camponeses contra abusos das autoridades urbanas e, às vezes, o aparecimento de camponeses "nouveaux riches", constituem os motivos dessa literatura, cujos primeiros produtos já aparecem no século XIII. Por volta de 1250 o alemão Wernher der Gartenaere descreveu, no poema *Meier Helmbrecht*, os costumes grosseiros dos camponeses bávaros, e como um deles, que pretendeu tornar-se cavaleiro, encontrou fim lamentável. Na mesma época, o grande trovador alemão Neidhart von Reuenthal zomba, em poesias parodísticas, dos amores e torneios entre os aldeãos. Por volta de 1400, um poeta suíço, Heinrich Wittenweiler[29], conseguiu produzir a obra mais vigorosa dessa literatura inteira: a epopéia herói-cômica *Der Ring*, na qual as personagens da epopéia nacional alemã, do *Nibelungenlied*, aparecem como hóspedes numa boda de aldeia, seguindo-se briga enorme e sangrenta entre os camponeses e os gigantes; o poema, altamente humorístico e ao mesmo tempo de sabor fantástico, quase irreal, é uma obra significativa.

No século XV, o camponês grosseiro e imbecil é personagem permanente nas farsas que se representavam durante o carnaval: nos "Fastnachtsspiele" alemães, nos "Kluchten" holandeses, nas "sotties" francesas[30].

O camponês desempenha o mesmo papel em vários contos do *Decamerone*. A *Nencia* de Lorenzo de Medici é uma das paródias mais finas, e até delicadas, do amor cortesão em ambiente rústico. Durante a Renascença, encontram-se numerosas obras de humorismo rústico: as *Rime piacevoli*, de Alexxandro Allegri, as farsas de Ruzzante, Andrea Calmo e Alione, as *Egloghe*, da Accademia dei Rozzi, em Siena, o *Coltellino*, de Niccolò Campani, ditto Strascino († c. 1533), os *Villaneschi contrasti*, de Bartolommeo

28 D. Merlini: *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano.* Torino, 1894.

29 Heinrich Wittenweiler ou Wittenwiler, c. 1400.
Der Ring.
Edição comentada por E. Wiessner. 2 vols., Leipzig, 1931/1936.

30 M. J. Rudwin: *The Origin of the German Carnival Comedy.* New York, 1920.

Cavassico. O motivo do camponês que pretende tornar-se aristocrata, volta na poesia macarrônica de Folengo; depois, com grosseria inédita, no *Orlandino* (1540), de Aretino; finalmente, em numerosas comédias do barroco aristocrático, zombando das tentativas frustradas de atravessar as fronteiras entre as classes da sociedade. Último representante dessa estirpe ilustre de proletários desgraçados é o *Jeppe pa berget*, de Holberg.

Mas isso já é outra história, do século XVIII. Muito antes, as classes cultas tinham encontrado motivo para, em vez de zombar do camponês, invejar-lhe a vida pacífica. Nas *Eclogues* (c. 1513) inglesas, de Alexander Barclay (1475-1552), existe ainda mistura estranha de mofa e idílio; mas Sannazzaro já havia criado o sonho da Arcádia, e o homem rústico tornou-se herói de uma imensa literatura idílica, no momento em que a palavra inglesa *villain*, significando "camponês", mudou de acepção, designando agora "malandro"; em breve significará o cortesão ou ministro intrigante e traidor da tragédia elisabetana. Aristocrata e camponês tinham trocado os papéis.

As lutas de classe, sociais e literárias, da Idade Média, escondem-se atrás da aparente unidade religiosa. Mas essa "superestrutura" teve os seus efeitos literários, dos quais o mais poderoso é a colaboração de todas as classes urbanas na representação dos mistérios, das peças religiosas. À colaboração das classes corresponde, literariamente, a unificação das tendências góticas no teatro: do misticismo e do realismo. Aquele aparece no lirismo dos mistérios franceses e italianos e na angústia dos mistérios alemães; este, sobretudo, nas cenas humorísticas dos mistérios ingleses. As tendências encontram-se, principalmente, nas cenas do Diabo; e o Diabo é o personagem de predileção da literatura medieval inteira.

O teatro medieval é de relativa uniformidade em toda a Europa. Mas a distribuição do gênero entre as diferentes literaturas é muito desigual. A pequena Holanda é particularmente rica em "Mirakelspelen"; um deles, *Beatrijs*[31], a história da religiosa que fugiu do convento, e que, quando voltou, arrependida, reparou que ninguém tinha dado pela sua ausência, porque a Virgem a substituíra em figura humilde – é uma das mais

31 *Beatrijs*, século XIV (atribuído a Gijsbrecht).
C. C. Van der Graft: *Marialegenden.* Haarlem, 1918.

belas produções teatrais da Idade Média, cheia de poesia. Na Espanha, que criará mais tarde um poderoso teatro nacional, só é digno de nota o fragmento do *Auto de los Reyes Magos*, do século XIII, além de notícias vagas de mistérios castelhanos e catalães.

Os mistérios alemães[32] têm mais interesse religioso do que literário. Quando, em 1322, se representou em Eisenach o *Spiel von den zehn Jungfrauen*, e o Conde Frederico de Turíngia, sentado entre os espectadores, ouviu que nem a intercessão da Virgem conseguira que Cristo perdoasse às "virgens loucas" da parábola evangélica, o conde desmaiou, fulminado pela angústia religiosa, para morrer, poucos dias depois, em desespero. No *Spiel von Frau Jutten* (1485), de Dietrich Schernberg, já se antecipam sentimentos de inquietação protestante e insatisfação fáustica. O teatro religioso italiano[33], ao contrário, parece literário demais; encontra-se até o pagão Lorenzo de Medici entre os autores. É uma exceção honrosa o florentino Feo Belcari[34]; as suas "rappresentazioni", como *Abramo ed Isacco*, *Annunziazione*, *Assuntà*, *Giudizio*, dão testemunho da religiosidade sincera dos populares, que serão os adeptos de Savonarola.

O mais rico dos teatros medievais é o francês[35]. Depois das primeiras produções, entre as quais se encontram o *Miracle de Théophile,* de Rutebeuf, e a chamada *Passion Didot*, do século XIV, em língua provençal, aparecem coleções enormes: os 42 *Miracles de Notre-Dame*, do século XIV, enchem, na edição moderna, 8 volumes grossos, e o *Mystère du Vieil Testament*, do século XV, trata, nos 6 volumes da edição moderna, todos os

---

32 W. Stammler: *Das religiöse Drama des deutschen Mittelalters.* Leipzig, 1925.

33 V. De Bartholomaeis: *Le origini della poesia drammatica italiana.* Bologna, 1924.

34 Cf. "O 'Quattrocento'", nota 29.

35 Edições: *Les miracles de Notre-Dame*, por G. Paris e U. Robert, 8 vols., Paris, 1876/1893; *Le mystère du Vieux Testament*, por J. Rothschild e E. Picot, 6 vols., Paris, 1878/1891; *Le Mystère de la Passion*, de Arnoul Gréban, por G. Paris e G. Raynaud. Paris, 1878.

L. Petit de Juleville: *Histoire du théâtre en France au Moyen Âge.* 4 vols. Paris, 1880/1886.

L. Cohen: *Le théâtre en France au Moyen Âge.* 2 vols. Paris, 1928/1931. (Vol. I: *Le théâtre religieux*; vol. II: *Le théâtre profane.*)

G. Frank: *The Medieval French Drama.* Oxford, 1954.

acontecimentos da história sacra do Velho Testamento. Finalmente, vêm obras de autores individuais: o *Mystère de la Passion*, de Arnoul Gréban, 1452; outro de Jean Michel, 1486; e *o Mystère de Saint Louis*, de Pierre Gringoire, 1513. O teatro religioso francês tem pouca força dramática; decompõe-se em diálogos intermináveis, às vezes ricos em belezas líricas, como nas cenas famosas da Paixão, entre o Cristo e a Virgem. Às vezes acreditamos ouvir a voz de Villon. O elemento cômico, tão bem desenvolvido nas farsas francesas da mesma época, está rigorosamente excluído dos mistérios. Já se prepara a separação exata do trágico e do cômico, que é de rigor no teatro clássico francês.

Os Mistérios ingleses[36] são quase em tudo o contrário dos franceses. O elemento humorístico é de primeira ordem, especialmente quando se trata dos pastores, nas cenas de Natal, ou das tentativas inúteis dos diabos de perturbar os acontecimentos da história sacra. As peças revelam notável força dramática. As coleções mais importantes são os 48 "miracle plays" de York (c. 1350/1440), as 32 peças do ciclo Wakefield (c. 1450), (também chamadas *Towneley Plays*, porque conservadas outrora em Towneley Hall, Lancashire), e entre as quais se encontram as duas famosas *Shepherd's Plays* para Natal; e os *Coventry Plays*, de 1468, com duas peças para Corpus Christi, destinadas à representação por alfaiates e tecelões. O teatro medieval apresenta-se, ao mesmo tempo, como expressão vigorosa da religiosidade e como obra de colaboração pacífica entre todas as classes da sociedade.

Colaboração pacífica perturbada às vezes pelos ciúmes entre as corporações, e limitada, em todo o caso, aos dias de festa. Ainda no século XV aparecem, a par dos mistérios, as "Moralités" e "Morality Plays", nas quais agem, como personagens alegóricos, as virtudes e vícios personificados; e, na ocasião de apresentar os vícios, entra logo a sátira social, acalmando-se apenas com a idéia de que, por fim, a Morte igualará a todos. A época, possuída da idéia da morte, sente-se decadente, crepuscular.

---

36 *Towneley Plays,* ed. por G. England e A. W. Pollard. London, 1897.
E. K. Chambers: *The Medieval Stage.* 2ª ed. 2 vols. Oxford, 1925.
K Young: *The Drama of the Medieval Church.* 2 vols. Oxford, 1933.
H. Craig: *English Religious Drama of the Middle Age.* Oxford, 1955.

Um pedaço isolado dessa psicologia mórbida está conservado na mais singular de todas as peças dramáticas medievais: na peça holandesa *Lanselot ende Sanderijn*[37]. Parece versão dramática de um romance de cavalaria; mas às avessas. Sanderijn, a amante abandonada, não é grande dama, mas uma criada, e, no entanto, capaz de sentir e exprimir sentimentos nobres e elevados. Lanselot, o príncipe e sedutor, este é uma alma perdida; e sabe disso. É um personagem hamletiano. Aproxima-se, para empregar o termo de Huizinga, o "Outono da Idade Média".

37 *Lanseloet en Sanderijn* (séc. XIV).
Edição, Haag, 1902.
J. Van Mierlo: "Het dramatisch Conflict in Lanseloet". (In: *Verslagen der Koninkl.* Vlaamsche Academie, 1942.)

. . . .

Capítulo III

O OUTONO DA IDADE MÉDIA

"FLAMBOYANT" chamavam antigamente os teóricos franceses da arquitetura ao estilo gótico dos países borgonho-belgas no século XV. É o estilo dos imponentes "hôtels de ville" em Bruxelas e Louvain, construções nas quais o ritmo orgânico e algo esquemático das paralelas e ogivas góticas se dissolve em rede de ramificações e rendas de pedra. É um estilo extremamente suntuoso, exibição orgulhosa de riqueza, emoldurando, como em relicários preciosos, os êxtases místicos de Roger van der Weyden, a devoção sonhadora de Memling, as visões diabólicas de Hieronymus Bosch e, no fundo do panorama, as inúmeras miniaturas dos Livros de Horas e Breviários borgonheses e dos manuscritos de Valério Máximo e Froissart, nos quais castelos medievais olham de cima das colinas sobre cidades góticas com as suas multidões apertadas de patrícios e artífices, sobre campos, aldeias, ceifa e vindima, festas de Natal e Páscoa, neve e sol, danças e forcas; e em cima aparecem os sinais astrológicos que regem o ano, a vida e a morte. Em nenhum outro tempo a arte conseguiu representar um quadro tão completo de vida elegante e grosseira, exuberante e aventurosa, sensual e mística, como a arte da época de Carlos, o Temerário, e Luís XI.

O estudo da documentação social e dos documentos literários confirma só em parte essa impressão. Já estava em decadência a riqueza realmente imensa das cidades flamengas, ameaçadas de perder o monopólio do comércio de fazendas. Miséria lamentável reina nos campos, devastados pelas guerras, pelas epidemias e pela revolução social que penetra através dos muros das cidades e chega a destruir palácios e conventos. As estradas reais estão cheias de vagabundos, lixo humano das expropriações agrárias e das renovadas guerras civis dos feudais. A corte de Borgonha é o centro do último feudalismo, de luxo e orgulho espantoso, mas já condenado à morte pelo crescente poder dos reis da França, pela futura monarquia absoluta. A arte "flamboyant" é um grande sonho de evasão, destinado a substituir a realidade terrível por epopéias de façanhas imaginárias, por idílios de inocência pastoril, por visões místicas. A literatura da época tem o mesmo objetivo; mas não consegue atingi-lo. Com poucas exceções – exceções extraordinárias, porém – é uma literatura pobre, e através dessa pobreza revela-se o que a arte não diz: uma grande melancolia. Mas os homens do século XV são violentos, sensuais, desmesurados, incapazes de desespero ou de resignação estóica; com força pretendem apanhar a vida que lhes escapa, e a sua grande obsessão é o medo de perdê-la para sempre: a idéia fixa do século é a morte.

O grande historiador holandês Jan Huizinga, ao qual devemos a análise dessa época[1], definiu-a pela fórmula insubstituível: "Outono da Idade Média". Verificou os típicos estados de alma: o sonho do ideal de cavalaria; o sonho de uma vida pacífica e idílica; e a obsessão da morte. É um pessimismo profundo, sem força de renúncia. Perde a realidade e substitui-a por uma vida de imaginação, de brincadeiras sem finalidades. Essa atitude não foi, em nenhuma época, a da burguesia, nem de uma burguesia decadente; e o "Outono da Idade Média" não pode ser compreendido enquanto a sua exuberância artística e pobreza literária forem interpretadas como expressões de uma burguesia rica e insuficientemente culta. Pretendeu-se explicar assim o atraso dos países nórdicos em comparação com

---

1 J. Huizinga: *De Herfstij van de Middeleeuwen.* 3ª ed. Leiden, 1928. (Tradução alemã: 2ª ed., Muenchen, 1928; tradução espanhola: Madrid, 1930.)

a culta burguesia italiana do mesmo século. Na verdade, o "flamboyant" é expressão de uma aristocracia feudal que perdeu o fundamento do seu poder social, e que é capaz de criar um sonho fantástico, mas incapaz de criar um estilo literário.

O fato fundamental é a crise agrária imediatamente anterior às grandes descobertas geográficas. Com essa crise – crise de comercialização dos campos – o feudalismo perdeu o sentido. A expressão técnica dessa mudança é a modificação da arte militar pela pólvora e o canhão[2]. Qualquer mercenário ou plebeu, capaz de manejar uma arma de fogo, é agora mais poderoso do que o senhor mais ilustre; a bravura pessoal já não adianta. A democratização de uma arte tão cruel como a da guerra significa plebeização; a partir de então a brutalidade invadirá todos os setores da vida. Mas o prestígio militar da aristocracia está destruído, ao passo que o seu prestígio social, embora inteiramente ilusório, se mantém de pé. A situação dos feudais é como a dos aristocratas do século XIX, que já perderam as fortunas, mas mantêm artificialmente seu antigo *standard* de vida para não parecerem burgueses. É "conspicuous consumption" sem dinheiro, ilusório como os móveis preciosos e os vestidos ricos no palco. A vida da aristocracia feudal transforma-se em representação vazia. No maior centro feudal da época, na corte de Borgonha, inventam o cerimonial complicado, que depois foi adotado na corte de Espanha e é conhecido como "etiqueta espanhola". No fundo existe uma consciência pessimista, exprimindo-se, umas vezes, em veleidades ascéticas, e, as mais das vezes, em sonhos de evasão, em nostalgia de uma vida mais autêntica, seja retomando os ideais da cavalaria, seja retirando-se para uma Arcádia nos campos, longe das lutas absurdas dos torneios na corte. O ideal cavaleiresco tinha duas possibilidades de expressão: o sonho de uma vida guerreira, buscando aventuras para defender, em todas as ocasiões, os princípios do cristianismo – é a transfiguração do cruzado; ou então, o guerreiro nobre, buscando aventuras amorosas para praticar os requintes

2 A explicação da queda do feudalismo pela evolução da arte militar é um expediente muito antigo da historiografia. Consiste num paralogismo "post hoc, ergo propter hoc". A interpretação moderna, da técnica como arma da evolução social, in: Ch. Oman: *History of the Art of War in the Middle Age.* London, 1928.

da galantaria – é a transfiguração do trovador. E o sonho pastoral substituiu a sátira medieval contra o "vilão", transfigurando o camponês rude em pastor de maneiras aristocráticas; as atividades rústicas, na poesia pastoril, estão na mesma relação com a vida camponesa real que o torneio na corte com a guerra de verdade.

O meio soberano de expressão desses três tipos literários – o cavaleiro ideal, o galanteador ideal, o pastor ideal – é a alegoria. A alegoria do "flamboyant" tem função diferente da alegoria medieval; não serve para incluir fenômenos recalcitrantes num cosmo de valores hierarquizados, mas para salvar da confusão de valores os últimos ideais. A alegoria do "flamboyant" serve para disfarçar a realidade desagradável, para transfigurar a brutalidade em bravura, a sensualidade em amor e a pobreza em Arcádia. Só um fator da vida real não pode ser elidido por nenhuma alegoria: a morte. Daí a obsessão fúnebre da época. Pretendem alegorizar até a morte: nas "Moralités" e "Morality Play", a Morte personificada tem a sua função entre as virtudes e vícios personificados. Mas essa função revela-se como papel de mandatário divino, restabelecendo a ordem na realidade confusa, igualando todos, no final da peça. O século "flamboyant", cheio de ânsia de viver, não ousa olhar o inimigo principal, cuja sombra sinistra cai sobre a vida inteira.

O romance de cavalaria, o romance de amor sentimental, a pastoral e a visão fúnebre, todas essas expressões do "Outono da Idade Média" não são fenômenos isolados da história literária. O romance de cavalaria substitui o "roman courtois"; a matéria bretã fornece elementos substanciais aos romances de Amadis, e também ao romance sentimental-amoroso que deriva dos elementos ovidianos do "roman courtois" e da *Fiammetta*. A pastoral é a inversão da "sátira" contra o "vilão"; e as visões fúnebres estão pré-formadas na literatura dos místicos. Também são manifestas as analogias do romance de cavalaria com as obras romanescas de Boccaccio, as do romance sentimental com o erotismo de Petrarca, as da pastoral com o *Ninfale Fiesolano*, e as da visão fúnebre com a visão dantesca. No "Quattrocento" contemporâneo correspondem-lhes a epopéia fantástica de Boiardo, o lirismo de Giustiniani, a *Arcádia*, e a predicação de Savonarola.

O *Amadis de Gaula*[3] tem uma história literária quase tão complicada como o seu enredo. O texto espanhol de Montalbo, de 1508, é tradução de um original português, hoje perdido, mas já conhecido no século XV, ou mesmo antes, e atribuído a Vasco de Lobeira ou João Lobeira, sem possibilidade de se identificar bem o autor. A dúvida cria outras dúvidas no que respeita à originalidade das numerosas continuações e imitações do primeiro *Amadis*; da melhor dessas obras secundárias, o *Palmeirin de Inglaterra*, existe, conforme o texto espanhol de Miguel Ferrer (1547), uma tradução portuguesa de Francisco de Morais (1567), que sugere outras dúvidas quanto a um original português perdido. Enfim, a *Crônica do Imperador Clarimundo*, do historiador português João de Barros, ocupa lugar em separado, da mesma maneira que o *Amadis de Grecia*, de Feliciano da Silva – e o resultado é uma luta homérica entre portugueses e espanhóis: cada uma das duas nações ibéricas atribui a si a glória de ter criado o livro que foi, depois da Bíblia, o mais lido de todos os tempos.

---

3 Romances de Amadis:
Amadis de Gaula, texto espanhol de Garci Rodríguez de Montalbo (1508). Edição: Bliblioteca de Autores Españoles, vol. XL.
Lisuarte de Grecia (1510).
Palmerín de Oliva (1511).
Primaleón de Grecia (1512).
Amadis de Grecia, de Feliciano da Silva (c. 1530).
Don Florisel de Niquea (c. 1532; com continuações até 1551).
Platir (1533).
Palmerín de Inglaterra, texto espanhol de Miguel Ferrer (1547). Edição: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. XI.
Em língua portuguesa: *Crônica do imperador Clarimundo* (1522) de João de Barros.
Teóf. Braga: *História das Novelas Portuguesas de Cavalaria.* Porto, 1873.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.
H. Thomas: *The Romance of Amadis of Gaule.* London, 1912.
H. Thomas: *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry.* Cambridge, 1920.
G. J. Entwistle: *Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula.* London, 1925.
F. Costa Marques: *Amadis de Gaula.* 2ª ed. Coimbra, 1967.

Essa discussão, de grande interesse bibliográfico, perde até certo ponto a importância quando se procede à análise da obra, ou melhor: daquele complexo de obras. As aventuras de Amadis com Oriana, Esplendían, castelos encantados, feiticeiros, gigantes, anões, etc., etc., intermináveis como os romances-folhetins de Dumas pai (a comparação é de Menéndez y Pelayo), revelam-se como resultados de leituras assíduas dos romances arturianos, da matéria bretã. Artur e os cavaleiros da Távola Redonda são responsáveis pelas aventuras guerreiras; Lancelot e Guinevere, pelo elemento erótico; e o feiticeiro Merlin, pelo elemento fantástico. *Amadis* representa a última fase da prosificação do "roman courtois". Há mais outras fontes. Os romances de Carlos Magno e dos pares da França forneceram muitos elementos; e existe nos romances de Amadis até certo fundamento histórico: a vida dos cavaleiros ocidentais na Grécia bizantina, conquistada no século XIII. O próprio estilo bombástico daquelas obras não é especificamente ibérico: o "gongorismo" aparece, muitas vezes, quando a burguesia pretende imitar costumes aristocráticos, e isso é bem do século "flamboyant". Deste modo, o elemento ibérico limita-se mais ao sucesso da obra, satisfazendo sonhos íntimos da alma espanhola, representando para sempre certos ideais que nem Cervantes conseguiu extirpar. Se espanhóis e portugueses continuam a brigar pela glória de ter criado o *Amadis*, temos aí a última aventura do grande cavaleiro andante; evidentemente, a obra não pode ser tão enfadonha como a posteridade acredita. Por certo o *Amadis* é hoje ilegível; mas quem já experimentou lê-lo? Estamos todos sob a impressão do julgamento de Cervantes, cujo ponto de vista talvez não seja o nosso. É até possível afirmar que a maior apologia do *Amadis* foi escrita pelo próprio Cervantes; não pode morrer de todo um livro que foi a leitura preferida de Don Quixote. A última testemunha a favor de *Amadis* é Unamuno.

Com efeito, *Amadis de Gaula* não morreu; continua as suas aventuras com cavaleiros inimigos, feiticeiros e fadas, em castelos encantados e viagens perigosas, e continua tudo isso no romance policial, que é um *Amadis* adaptado a exigências modernas pela composição mais concisa e o estilo mais sóbrio, por assim dizer, técnico. A literatura inglesa já possui, há quatro séculos, um *Amadis* mais sóbrio, mais novela

do que romance, no sentido espanhol e inglês dessas palavras. Por isso, a *Morte d'Arthur*, de Malory[4], nunca encontrou um Cervantes inimigo, e continua até hoje admirada e lida como o primeiro grande exemplo do romance inglês. É uma combinação das aventuras de Lancelot e Guinevere com a Demanda do Santo Graal, com a morte patética de Artur no fundo do panorama. Aos ingleses, a obra foi sempre cara, pelo idealismo patriótico que a distingue, distinção muito grande na época das terríveis guerras civis, que no século XV dilaceraram a Inglaterra. Por isso, muita gente se espantou quando a personalidade de *Sir* Thomas Malory foi melhor identificada: era um nobre que costumava assaltar e roubar as pessoas nas estradas reais; foi simplesmente um criminoso. Mas só assim se explica a particularidade da obra, o estilo sóbrio, contando sem eufemismos e sem os falsos psicologismos sentimentais que os imitadores românticos no século XIX acrescentaram. É uma obra rude e bem inglesa.

Como modelo do romance de cavalaria da espécie erótica e sentimental aparece a *Fiammetta*, de Boccaccio: é o "missing link" entre o ovidianismo medieval e o erotismo espiritualista da *Vita Nuova*, e, por outro lado, o wertherianismo, o sentimentalismo erótico do *Cárcel de amor*. Papel mediador também exerceu a novela erótica do grande humanista Enea Silvio Piccolomini, mais tarde Papa Pio II[5]: a *Historia de duobus amantibus* narra fatos que realmente aconteceram, disfarçando-se pouco os nomes dos personagens históricos; essa circunstância situa a novela entre a écloga

---

4 Sir Thomas Malory, c. 1395-1471.
Morte d'Arthur (impresso em 1485 por Caxton).
Edição do livro editado por Caxton, por A. W. Pollard, 2 vols., London, 1900; edição do manuscrito original por E. Vinaver, Oxford, 1947.
G. L. Kittredge: *Who Was Sir Thomas Malory?* Cambridge, Mass., 1897.
W. H. Schofield: *Chivalry in English Literature.* London, 1912.
E. Vinaver: *Sir Thomas Malory.* Oxford, 1929.
M. C. Bradbrook: *Sir. Thomas Malory.* Oxford, 1958.

5 Enea Silvio Piccolomin (Papa Pio II), 1405-1464.
Historia de doubus amantibus Euryalo et Lucretia (1444).
W. Boulting: *Aeneas Silvius, Pius II. Orator, Man of Letters, Statesman, and Pope.* London, 1908.
C. M. Ady: *Pius II, the Humanist Pope.* London, 1913.

virgiliana, que gosta de pseudônimos facilmente decifráveis, e o romance da paixão irresistível. Deste modo, a novela latina do humanista acrescentou ao ovidianismo um pouco daquela melancolia virgiliana que é, por sua vez, precursora do sentimentalismo moderno.

O *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro[6], experimentou algo do destino do *Amadis*: o livro, outrora muito lido, tornou-se ilegível. O uso de alegorias, a paisagem estilizada à maneira da poesia bucólica, as intermináveis cartas de amor entre Leriano, encarcerado, e a princesa Laureola – tudo isso aborrece hoje. Impõe-se, porém, uma analogia: há entre o *Cárcel de amor* e as sensualidades grosseiras da época a mesma relação existente entre a *Pamela*, de Samuel Richardson, e a comédia lasciva da Restauração inglesa; e *Pamela* também é um romance epistolográfico. Quem sabe se ao *Cárcel de amor* não está preparada uma ressurreição tão surpreendente como a de Richardson, nos últimos decênios, na Inglaterra? "Modernidade" não lhe falta: o fim com o suicídio é, no século XV, escandaloso e inédito; influiu no amoralismo da *Celestina*. Mas o futuro imediato pertenceu ao erotismo bucólico, com personagens reais, pouco disfarçados, à maneira da novela de Pio II; na sociedade aristocrática de Nápoles, onde a *Cuestión de amor de dos enamorados*[7] foi escrita, descobriu Croce os modelos dessa obra esquisita de um espanhol anônimo.

A oscilação indecisa entre o sentimentalismo erótico e a sensualidade brutal é um traço característico da época; tanto na Borgonha e na Espanha como na Itália de Poliziano e Pontano. A síntese seria uma nova teoria do amor, substituindo o ovidianismo obsoleto por nova doutrina, que daria direitos iguais ao corpo e à alma. Mas uma síntese assim, só a encontrará a lírica petrarquesca do século XVI no neoplatonismo modificado de Leone Ebreo. O "flamboyant" debate-se entre as exigências

6 Diego de San Pedro, século XV.
Cárcel de amor (c. 1465, impresso em 1492).
Edição: Nueva Biblioteca de Autores Espanõles, vol. VII (por Menéndez y Pelayo).
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.

7 *Cuestión de amor de dos enamorados* (1513).
B. Croce: *Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli, la "Cuestión de amor".* Napoli, 1894.

físicas e as imposições espiritualistas; na península Ibérica mais do que em qualquer outra parte. As primeiras influências italianas produzem na Catalunha um petrarquismo que se antecipa ao petrarquismo internacional do século XVI; e, por outro lado, influências orientais e do paganismo clássico inspiram ao ovidianismo medieval um novo ardor sensual, que encontrará a sua transfiguração na *Celestina*.

Na Espanha do século XV há forte influência "trecentista". Juan de Mena[8], que fez ainda um *Homero romanceado*, à maneira medieval, imita, no *Labyrintho de Fortuna*, as visões de Dante, colocando-as entre os arabescos do "gótico flamboyant". O Marquês de Santillana imitará, no *Infierno de los enamorados*, Dante, e no *Triumphete de Amor*, Petrarca. Na península Ibérica aparece o primeiro grande petrarquista das literaturas européias, o catalão Ausias March[9]; se a língua da sua região não fosse de divulgação tão restrita, ele já seria reconhecido universalmente como o grande poeta que é, um dos mais profundos da literatura universal. É poeta erótico; mas não assim como o mundo imagina os enamorados. É, antes de tudo, um intelectual, de vasta erudição aristotélica, e principia com a confissão:

"Accident es amor e no sustança."

A sua poesia é, como será a de Scève, um esforço de transformar o "accident" em "sustança", de salvar o que é fugitivo. As canções amorosas de Ausias March, grande senhor aristocrático e sempre "prudente", são de certa frieza. Mas quando Teresa Bon, a amada, morreu, então, nas seis elegias *Cants de Mort*,

---

8 Juan de Mena, 1411-1456.
La coronación; Labyrintho de Fortuna; Homero romanceado; Cancionero.
M. R. Lida de Malkiel: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español.* México, 1950.

9 Ausias March, 1379-1459.
Obras (*Obras de amors, de mort, morals*) (primeira edição, Barcelona, 1543).
Edição crítica por A. Pagès, 2ª ed., 2 vols. Barcelona, 1922/1924.
A. Rubió y Lluch: *Ausias March y su obra.* Barcelona, 1884.
A. Pagès: *Ausias March et ses prédecesseurs. Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècles.* Paris, 1912.
A. Pagès: *Commentaire des poésies d'Ausias March.* Paris, 1925.

March se tornou apaixonado. Então, "Amor a mi descobre los grans secrets", e o moralista severo – "cor d'acer, de carn e fust" – chega a profundezas místicas, das quais Petrarca nada sabia. Chega a sentir em si "una força infinida", não quer submeter-se à lei geral, à morte, recusa até as consolações da religião:

"Catolic so, mas la Fe no m'escalfa."

Diz isso entre rezas à Virgem, é homem medieval, místico do amor, como Dante; mas a sua mística excede todos os limites, colocando-o perto do panteísmo. Não está tão longe da *Celestina* como parece.

Esta obra magna da literatura espanhola, verdadeiro milagre de "modernismo" no fim do século XV, não está inteiramente isolada. Antecederam-na outras obras, de importância muito menor, mas que também constituem passos significativos no caminho da libertação antimedieval dos instintos. O *Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera[10], também chamado *Tratado contra las mujeres ó Reprobación de Caro Amor*, é do tipo das sátiras dos clérigos medievais contra as mulheres; pretende acabar com o amor profano para chegar ao puro amor de Deus. Procura, porém, inspiração no *Corbaccio* do Boccaccio desiludido, e, ultrapassando o modelo, o digno arcipreste revela conhecimentos surpreendentes das intimidades femininas, não só das do vestuário, mas também das corporais. O sucesso da sua obra demonstra que não conseguiu inteiramente o objetivo de aborrecer os leitores. É a época na qual até um romance de cavalaria deve o sucesso às cenas menos elegantes, à maneira por que romancistas modernos procuram apimentar as obras para aumentar as tiragens. É o caso do famoso romance *Tirant lo Blanch*, do catalão Johannot Martorell[11], obra muitíssimo extensa, mistura fantástica da crônica catalã de Muntaner com elementos de Lancelot, Tristão e Rei Artur, obra de decadência da cavalaria, e que seria

---

10 Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, c. 1398-c. 1470.
El Corbacho; edição por Pérez Pastor, Madrid, 1901.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.

11 Johanot Martorell, † 1460.
Tirant lo Blanch (publ. 1490).
Edições: New York, 1904; Barcelona, 1920, 1924, 1970.
M. Menéndez Y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.
G. Mas: *Estudio crítico de la novela caballerezca "Tirant lo Blanch".* Madrid, 1911.

ilegível sem aquelas cenas de sensualidade brutalíssima, que fariam corar D. H. Lawrence e que causaram tanto embaraço ao bom Menéndez y Pelayo; mas o grande crítico católico, justo como sempre, não pensou em negar as qualidades extraordinárias de romancista psicológico que se escondem entre as páginas intermináveis e fastidiosas de *Tirant lo Blanch*. E convém acrescentar que essa nova edição completa da grande obra foi realizada por seu novíssimo admirador Vargas Llosa.

Quanto à *Celestina*[12] – o verdadeiro título do romance dialogado é *Comedia de Calisto y Melibea* – a opinião é unânime: se não fosse o D. Quixote, seria o maior monumento da literatura espanhola. Há muitos enigmas em torno dessa obra, e um deles é o sucesso imediato – coisa rara, quando se trata de obras-primas. A primeira edição foi publicada em Burgos, em 1499; e até 1550 publicaram-se nada menos que 43 edições em espanhol, 16 edições da tradução italiana, várias traduções em francês, alemão, holandês; uma versão livre em língua inglesa é de 1530 e influenciou o teatro elisabetano. Outro enigma é o autor. A edição de 1499 tem 16 atos; a segunda, de 1501, dá a entender que o primeiro ato é de outro autor que não o dos 15 atos seguintes; e a terceira edição, de 1502, já apresenta 21 atos como legítimos. O autor chama-se Fernando de Rojas; seria ele autor apenas do primeiro ato, de 16 atos, ou de 21? Esse Fernando de Rojas, bacharel, judeu convertido ao cristianismo, é uma figura misteriosa. Mas o maior enigma de todos é a possibilidade de

---

E. Vaeth: *Tirant lo Blanch. A Study of its Autorship, Sources and Historical Setting.* New York, 1918.
Dám. Alonso: "Tirant lo Blanch, novela moderna". (In: *Revista Valenciana de Filología,* 1951.)
M. Vargas Llosa: "Tirant lo Blanch". (In: *Revista Occidente*, nº 70, 1969.)

12 Fernando de Rojas, 1465-1525?
Comedia de Calisto y Melibea (*Celestina)* (1499).
Edições por R. Foulché-Delbosc (Biblioteca Hispánica, vol. XII, Paris, 1902), e pela Hispanic Society, New York, 1909.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. III. Madrid, 1910.
F. Castro Guisasola: *Las fuentes de la "Celestina".* Madrid, 1925.
St. Gilman: *The Art of "La Celestina".* Madison, 1956.
M. R. L. de Malkiel: *Two Spanish Masterpieces.* Urbana, 1961.
J. A. Maravall: *El mundo social de La Celestina.* Madrid, 1964.
St. Gilman: *The Spain of Fernando de Rojas.* Princeton, 1975.

surgir essa obra na Espanha do século XV. O amor entre Calisto e Melibea, com o desfecho trágico, seria assunto medieval, à maneira de Tristão e Isolda, se não houvesse certos elementos novos: a paixão quase louca desse amor, ao ponto de Calisto substituir pelo nome de Melibea o nome de Cristo no Credo; a cor romântica das cenas amorosas, lembrando *Romeu e Julieta*; a aproximação dos amantes por intermédio da alcoviteira Celestina, personagem de um cinismo tão ingênuo, e quase simpático, que forneceu o título corrente à obra; o *pathos* sublime das cenas sérias, contrastando vivamente com o diálogo grosseiro e saboroso da Celestina, dos criados e das prostitutas; enfim, o desfecho trágico com as suas explosões violentas de acusação contra o regime divino. Não basta chamar à *Celestina* "digna de Shakespeare" para explicá-la. Também não basta a análise de fontes e influências. Calisto exprime opiniões neoplatônicas sobre o amor como supremo bem; há muitas reminiscências clássicas, e as cenas dos criados lembram a comédia de Plauto. Por outro lado, as cenas populares têm o sabor da sátira medieval; a alcoviteira Celestina, que evoca o Diabo para que ele a ajude na sedução da moça, é descendente da Trotaconventos do Arcipreste de Hita; a lógica do desfecho trágico, após a paixão ilegítima, corresponde à ética medieval; e a atmosfera total da obra é vagamente sombria, "como a do gueto judeu em que nasceu o autor".

Esta última observação sugeriu a interpretação das contradições pelo fato da conversão do autor: Fernando de Rojas teria saído do judaísmo, porque desesperava da justiça de Deus para com o povo eleito, e da Providência; começou a acreditar que as paixões, o dinheiro e o acaso governam o mundo. Mas tampouco conseguiu acreditar na nova fé, e o fim foi o cepticismo. Explicação engenhosa, embora fantástica. A interpretação está em parte errada, porque o espírito da obra não é céptico. A alcoviteira Celestina não encarna o cinismo; é antes ingênua, na convicção da necessidade da sua profissão; a cena com o Diabo serve para simbolizar a grandeza sobre-humana do Mal e para apresentar a bruxa como servidora digna da divindade terrível e vingadora, que é, na *Celestina*, o Amor. A comédia é pagã, não no sentido de antijudaica ou anticristã, mas no sentido da ausência de qualquer religiosidade "moderna". A *Celestina* não é produto de conflitos íntimos do autor, mas do conflito geral da época, entre a sensualidade desenfreada e a obsessão da morte; nestas duas forças, Amor e Morte, concentravam-se todos os sentimentos religiosos, e o sobrenatural cristão perverteu-se-lhe em paganismo fantástico. O século reconheceu-se nessa imagem, como as inúmeras edições

demonstram. O conflito não está resolvido, e a *Comedia de Calisto y Melibea*, embora nascida de conflitos sociais e religiosos da época, continua como uma das expressões máximas do espírito humano.

A literatura bucólica inicia-se com uma atitude de significação social. Sempre que a aristocracia se sente ameaçada, descobre as origens rurais do seu poder e faz uma tentativa de aliar-se ao povo dos campos contra a burguesia. Poetas aristocráticos entram a fazer versos ao gosto popular. Em Neidhart von Reuental, o mesmo afã ainda inspirou a paródia. Charles d'Orleáns[13], o último dos trovadores, príncipe de fragilidade decadentista, que fala do

"Chastel de mon coeur,
Tour de ma douleur..."

e do "puis profond de mélancolie" deve o sabor fresco das suas baladas, vilanelas e rondós ao sentimento da natureza, "de vent, de froidure et de pluie" reais. Realismo relativo, que nasceu da longa prisão na Inglaterra, "en regardant vers le pays de France". Juan de Mena, o italianizante, imita canções populares. O Marquês de Santillana[14], grande aristocrata e grande erudito, homem de Estado e admirador de Dante, sabe idealizar a poesia popular, ao ponto de haverem passado ao domínio do povo certas poesias suas, como "Después que nací" e "Moça tan fermosa".

Um dos resultados mais notáveis desse amor às coisas populares é o *Romancero* espanhol[15]. Os "romances viejos" são fragmentos iso-

---

13 Charles d'Orléans, 1394-1465.
Edição por P. Champion, 2 vols., Paris, 1924/1928.
P. Champion: *La vie de Charles d'Orleans.* Paris, 1911.

14 Iñigo López de Mendonza, marqués de Santillana, 1398-1458.
Edição das *Canciones y decires,* com introdução de V. García de Diego, Madrid, 1913.

15 *Romancero*
Edições antigas: *Cancionero,* edit. por Martín Nuncio, Antwerpen, 1550.
Cancionero, edit. por Lorenzo de Sepúlveda, Antwerpen, 1551.
Cancionero general, edit. por Luis Sánchez, Madrid, 1600.
Edições modernas: por A. Durán, Biblioteca de Autores Españoles, vols. X, XI.
M. Menéndez y Pelayo: "Tratado de los romances viejos". (In: *Antología de los poetas líricos castellanos,* vols. XI-XII.)
R. Menéndez Pidal: *El romancero español.* New York, 1910.
R. Menéndez Pidal: *El romancero. Teorías e Investigaciones.* Madrid, 1928.

lados das *gestes* espanholas, última fase da decomposição da epopéia popular castelhana. Deste modo, constituem verdadeiros ciclos: romanças do Cid, romanças dos Infantes de Lara, romanças em torno de Bernardo Del Carpio e Fernán González, do rei D. Pedro, o Justiceiro, e das lutas de fronteira com os mouros; também existem "romances viejos" da matéria bretã e de Carlos Magno. Se têm algo em comum com as baladas anglo-escocesas, é porque também existem em versões "literárias", obra de poetas cultos. Nas edições sucessivas do *Romancero*, os "romances viejos" foram, enfim, totalmente substituídos por artificiais romanças de gosto amadisiano. O gênero se tinha aristocratizado, sem perder, aliás, a popularidade, e sem perder de todo o sabor de poesia bárbara, "romântica". O *Romancero* é um dos produtos mais genuínos da literatura espanhola; é o grande repositório das virtudes cavaleirescas e das paixões dramáticas da raça, naquele característico metro trocaico que tantas vezes rejuvenesceu a poesia ibérica.

Entre os primeiros bucolistas destaca-se o português Bernardim Ribeiro: mas nele o espírito popular, ou antes, a expressão autêntica da raça, ainda é mais forte do que as reminiscências clássicas. Bernardim Ribeiro[16] é um grande poeta que os próprios portugueses nem sempre pareciam apreciar devidamente. *Menina e Moça* é uma obra algo confusa, mistura de romance de cavalaria e de romance de amor sentimental. "Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente porque desordenadamente acontecem elas." E, em outro lugar, a confusão explica-se pela ambigüidade do sentimento amoroso: "que sento contra o que sento". Desta ambigüidade nasce a poesia muito pessoal de Bernardim Ribeiro;

---

16 Bernardim Ribeiro, 1482-1552.
Menina e Moça (1554).
Edição: Obras de Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, edit. por Carol. Michaëlis de Vasconcelos, 2 vols., Coimbra, 1923.
Teóf. Braga*: Bernardim Ribeiro e os bucolistas.* 2ª ed. Porto, 1897.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela.* Vol. I. Madrid, 1905.
Carol. Michaëlis de Vasconcelos: vol. I da edição citada.
M. Silva Gaio: *Bernardim Ribeiro*. Coimbra, 1932.
A. Salgado Júnior: "A 'Menina e Moça' e o Romance Sentimental no Renascimento". (In: *Labor*, 1937-1940.)

os romances e cinco éclogas, insertos na novela – eis a poesia mais pessoal, mais sincera do tempo, e bem do século XV, em que o autor nasceu: cheia de angústias quase românticas, e da mais fina sensibilidade psicológica. (Cristóvão Falcão[17], o suposto autor da écloga *Crisfal*, é ao seu lado uma figura não identificável.) Bernardim Ribeiro, embora homem culto e do século XVI, pertence espiritualmente ao "gótico flamboyant", que nele, como português, é um "gótico choroso", de saudades medievais. A sua écloga ainda não é, como no século XVI italiano ou inglês, pura reminiscência clássica; obra da tristeza e não da evasão. Mas cheio está o século XV de paráfrases do horaciano "Beatus ille qui procul negotiis" e da popularíssima poesia "Le Dit de Franc Gontier", obra de Philippe de Vitry[18] elogiada por Petrarca, que já tinha escrito o seu *Carmen Bucolicum:*

> "Soubz feuille vert, sur herbe delitable
> Les ru bruiant et prez clere fontaine
> Trouvay fichee une borde portable,
> Ilec mengeoit Gontier o dame Helayne
> Fromage frais, laict, burre fromaigee…"

Nos *Contrediz Franc Gontier*, Villon dará a esse sonho idílico o desmentido da verdade.

No teatro do "gótico flamboyant" triunfou a alegoria. As personagens bíblicas são substituídas por personificações das virtudes e vícios, brigando pela alma do homem, e o único personagem em carne e osso que intervém nesses sermões dialogados, é o Diabo. São as "Moralités" francesas, como *Bien Avisé, mal Avisé, Charité*, *Condamnation de Banquet*, e as "Morality Plays" inglesas, de maior força dramática, sobretudo as "Macro Plays" (da coleção Cox Macro): *Wisdom*, *Mankind*, e a melhor de todas,

---

17 Cristóvão Falcão é, conforme Antônio Salgado Júnior, idêntico com Bernardim Ribeiro. O problema de identificação parece insolúvel.

18 Philippe de Vitry, 1291-1361.
Cf. o estudo de Piaget em *Romania*, XXVII, 1898.

The Castle of Perseverance[19]. O gênio inglês revelou já então a capacidade de vivificar alegorias, capacidade que obterá em Spenser e Bunyan os maiores triunfos. Na Escócia, os "Morality Plays" antes serviram para fins satíricos: a *Sátira dos Três Estados*, de David Lyndsay[20], ataque de um calvinista da primeira hora contra a Igreja Romana, revelou ainda em tempos recentes capacidade de interessar platéias modernas.

Entre as "Morality Plays" inglesas, existe uma obra-prima extraordinária: *The Summoning of Everyman*[21]. Mas esta é de origem holandesa. Atribui-se a Petrus Dorland ou Diesthemius, clérigo holandês do século XV, a autoria da "moralité" *Den Spyeghel der salicheyt van Elckerlyc*, modelo da peça inglesa. "*Elckerlyc*", "*Everyman*", é "qualquer homem", o representante da Humanidade inteira. Na hora da agonia, é abandonado por Família, Amizade, Poder, Riqueza, e pelos Vícios, que eram os seus amigos, e o Diabo aparece para apoderar-se da Alma. Então, são só as Boas Obras que salvam o Homem e o guiam para o trono de Deus. A emocionante peça, que em versões modernizadas ainda hoje impressiona a platéia, teve uma fortuna literária fora do comum: o humanista holandês George Macropedius († 1558) tornou o motivo famoso em toda a Europa, pela versão

---

19 Edição das principais Morality Plays por F. J. Funivall e A. W. Pollard, London, 1904.
L. W. Cushman: *The Devil and Vice in English Dramatic Literature before Shakespeare.* Halle, 1900.

20 Sir David Lyndsay, c. 1490-c. 1555.
Ane Pleasant Satyre of the Thrie Estaitis (1540).
Edição por D. Laing, Edinburgh, 1879.
W. Murison: *Sir David Lyndsay.* Edinburgh, 1938.

21 *Den Spyeghel der salicheyt van Elckerlyc* (século XV).
Edições por H. Logeman, Gent, 1892, e por K. H. de Raaf, Groningen, 1897.
The Summoning of Everyman (1529).
Edições por K. Goedeke, Hannover, 1865, e por F. Sidgwick, London, 1902.
K. Goedeke: *Everyman, Homulus und Hekastus.* Hannover, 1865. (Introdução da edição citada.)
J. Van Mierlo: "De dichter van Elckerlyc". (In: *Verslagen van de Koninkl. Vlaamse Academie*, 1940.)
H. de Vocht: *Everyman. A Comparative Study, with Special Reference to Elckerlyc.* (Materials for the Study of Old English Drama. N. Y., 20, 1947.)

latina *Hecastus* (1539); o motivo se reconhece na *Trilogia das Barcas*, de Gil Vicente, e em *El gran teatro del mundo*, de Calderón. Elemento específico da versão inglesa é o humorismo de certas cenas tomadas de empréstimo a uma obra alemã que muito influenciou a literatura inglesa do século XVI e toda a literatura européia: o *Narrenschiff*, de Sebastian Brant[22]. É a descrição da viagem de um navio cheio de loucos, que personificam todas as classes e profissões da sociedade: obra de um moralista-humorista, de sabor medieval, sátira carnavalesca, grosseira e popular, e vigorosa. É uma obra que foi logo traduzida e divulgada na Inglaterra, onde então floresceu uma vigorosa literatura satírica. Seu maior representante é Skelton[23], panfletário de fortes recursos rítmicos que chegaram em nosso tempo a impressionar certos poetas modernos.

A aproximação entre *Everyman* e *Narrenschiff* explica por que o herói representativo da "Morality Play" é um homem rico. A peça pretende demonstrar que até o ricaço está sujeito à mesma lei geral do gênero humano, que sempre é pecador. Pretende demonstrar o poder da Morte de igualar todos. A expressão máxima dessa idéia são as "danças" macabras.

O motivo é freqüente na arte medieval. O grande mural do cemitério de Pisa, o *Trionfo della Morte*, é uma versão algo diferente da dança macabra: a morte espera todos, iguala todos. A idéia parece e foi sempre considerada como tipicamente medieval. Mas isso não é exato. No conceito medieval, a morte não elimina a hierarquia social; somente a modifica e melhora de harmonia com a ética, como o demonstra a hierarquia fúnebre da *Divina Comédia*. E a mentalidade medieval tampouco conhece

---

22 Sebastian Brant, 1458-1521.
Das Narrenschiff (1494) (a tradução inglesa é de 1509).
Edição por H. Koegler, Basel, 1913.
C. H. Herford: *The Literary Relations of England and Germany in the 16th. Century.* Cambridge, 1886.
M. Rajewski: *Sebastian Brant.* London, 1944.

23 John Skelton, c. 1460-1529.
Colyn Cloute; The Boke of Phyllyp Sparowe.
Edição por Ph. Henderson, London, 1949.
W. H. Auden: "John Skelton". (In: *The Great Tudors.* London, 1935.)
H. L. R. Edwards: *Skelton.* London, 1949.

a idéia da dança ou de cortejo de todas as classes, encabeçado pela própria Morte, porque a tendência igualitária é desconhecida. Antes de conceber a idéia da dança macabra, na qual a Morte representa um papel justiceiro e consolador, precisava-se de uma espécie de revolução contra a "injustiça divina" que condena à morte todas as criaturas. O monumento memorável dessa "revolução" é uma obra anônima, em língua alemã, o *Ackermann aus Böhmen*[24]. O autor é, segundo estudos recentes, Johannes Tepla, de Saaz, na Boêmia; morreu-lhe a esposa em de agosto de 1400, e como as queixas do "lavrador da Boêmia" contra a Morte, que lhe roubou a mulher, constituem o assunto do diálogo, a obra deve ter sido escrita pouco depois de 1400. A forma exterior é a dos "debates" metafísicos medievais; existem relações com a visão de William Langland, e a idéia de negar a existência do Mal provém do nominalismo. Contudo, não é uma obra medieval. Há no *Ackermann* muitas reminiscências de leituras clássicas; o autor parece ter conhecido o *Trionfo della Morte*, de Petrarca; e, antes de tudo, a língua já não é o alemão medieval: o *Ackermann* é o primeiro documento literário do alemão moderno que se estava criando na chancelaria imperial de Praga. É uma obra de nobre resignação estóica.

O que distingue o *Ackermann* das danças macabras é o tom nobre e até sublime da discussão, enquanto o tom das obras posteriores é, de preferência, burlesco, ou pretende inspirar horror. Essa feição entre horror e burlesco é bem "gótico flamboyant"; do seu gosto de representação também nasceu a idéia de imaginar o cortejo como dança.

No pórtico do "Cimetière des Innocents", em Paris, um artista anônimo pintou, mais ou menos em 1424, a dança macabra, o cortejo de imperador e papa, reis e bispos, nobres e camponeses, burgueses e mendigos, velhos e jovens, seguindo todos o caminho para baixo; uma

---

24 *Der Ackermann aus Böhmen* (c. 1400).
Edições por A. Bernt e K. Burdach (In: *Vom Mittelalter zur Reformation,* vol. III, p. I, Berlin, 1917), e por A. Huebner, Leipzig, 1937.
K. Burdach: "Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit". (In: *Vom Mittelalter zur Reformation,* vol. III, 2ª ed., Berlin, 1932.)
E. Gierach: "Der Ackermann aus Böhmen". (In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon.* Vol. II. Leipzig, 1932.)

série de versos explica as figuras da dança. O motivo encontra-se repetido em toda a parte. A primeira versão literária da dança macabra parece ter sido um poema latino, hoje perdido, assim como a versão francesa de Jean le Fèvre. Do espírito e feição das primeiras danças macabras dá-nos idéia bastante clara a poesia de Eustache Deschamps[25], poeta burguês, rimador incansável, que acompanhou todos os acontecimentos e sentimentos da sua época com inúmeros poemas didáticos, morais, históricos, satíricos, líricos, trágicos e humorísticos, que enchem, na edição moderna, nada menos de 10 grossos volumes. E esse polígrafo foi quase um grande poeta. Conseguiu, em momentos de inspiração, ser a expressão máxima da sua época: na balada sobre a morte de Bertrand Du Guesclin, o verso

> "Plourez, plourez, flour de chevalerie"

é como o epílogo fúnebre da cavalaria inteira. Deschamps lamenta os seus tempos, é pessimista:

> "Temps de douleur et de temptacion,
> Aages de plour, d'envie et de tourment,
> Temps de langour et de dampnacion,
> Aages meneur près du definement..."

Deschamps, sem ter escrito uma dança macabra, representa a obsessão com a morte, da qual nasceu o motivo. Este já está claramente expresso no *Sermo III de defunctis*, do seu grande contemporâneo Jean Gerson, místico e chanceler da Universidade de Paris. Depois, começa a carreira literária da *dança macabra*[26]: de Georges Chastellain (1403-1475), francês da Borgo-

---

25 Eustache Deschamps, c. 1340-c. 1410.
Miroir de Mariage; muitos outros poemas didáticos, 1200 ballades, 200 rondeaux, etc.
Edição por G. Raynaud, 10 vols., Paris, 1878/1901.
E. Hoepffner: *Eustache Deschamps, Leben und Werke.* Strasbourg, 1904.

26 L. Dimier: *Les danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien.* 4ª ed., Paris, 1908.
Fl. Whyte: *The Dance of Death in Spain and Catalonia.* Baltimore, 1931.
J. M. Clarke: *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance.* London, 1950.

nha, é o vasto poema *Le pas de la mort*; John Lydgate, discípulo de Chaucer, escreveu para o cemitério de St. Paul's, em Londres, os versos de *The Daunce of Machabree* (c. 1433), que explicam as figuras da dança; a *dança general*, castelhana, parece ser uma das versões mais antigas e também mais sérias; tornou-se famosa em toda a Europa *La Dance Macabre*, impressa em 1485, em Paris, com gravuras em madeira, de Guyot; desta versão francesa derivam a *Dança Macabra* catalã, de Pedro Miguel Carbonell (†1517), e outras versões, alemãs, holandesas, escandinavas. Enfim, *The Dance of the Sevin Deidly Synnis*, do anglo-escocês William Dunbar[27], chamado, com certa razão, o "Chaucer escocês"; natureza muito rica, cheia de humorismo abundante e melancolia nostálgica. Cidadão do século "flamboyant", época urbana, sabe celebrar riquezas e glórias da cidade (*In Honour of the City of London*), escrever alegres baladas rústicas, com muita mofa por dentro, fazer, para o Natal, um poema de suave religiosidade memlinguiana (*Et nobis puer natus est*). E conhece a obsessão da morte, que nunca foi expressa com tanta ingenuidade como nos versos que fez à memória dos seus amigos mortos – os outros poetas escoceses – sob o título *Lament for the Makaris:*

> "The state of man does change and vary,
> Now sound, now sick, now blyth, now sary,
> Now dansand mirry, now like to die:
> Timor mortis conturbat me."

E, assim, cada uma das 25 estrofes termina com o refrão latino: "Timor mortis conturbat me." É o epílogo da época.

Mas William Dunbar não passa de um poeta secundário que encontrou, uma ou outra vez, uns versos sobremaneira felizes. O "gótico

---

27 William Dunbar, c. 1460-c. 1520.
The Thrissil and the Roise (1503); *The Dance of the Sevin Deidly Synnis* (1503/1508). *Lament for the Makaris.*
Edições por J. Small, 3 vols., 1884/1893, e por W. M. Mackenzie, Edinburgh, 1932.
J. Schipper: *William Dunbar. Sein Leben und seine Gedichte.* Berlin, 1884.
R. A. Taylor: *Dunbar.* London, 1932.
J. W. Baxter: *William Dunbar.* London, 1952.

flamboyant" não teria encontrado a melodia digna da morte definitiva da Idade Média, senão na voz dos representantes das duas classes que morreram com ela: os cavaleiros e os clérigos. O cavaleiro: Jorge Manrique. O clérigo: François Villon.

Jorge Manrique[28] acreditava escrever, nas *Coplas a la muerte del Maestre D. Rodrigo*, seu pai, o epitáfio do último cavaleiro. O último cavaleiro era ele mesmo. Sabe disso, e não acredita no futuro:

"Cualquiera tiempo pasado
fué mejor..."

Mas não se lamenta da vaidade das coisas deste mundo, da morte das grandes damas e senhores que se foram ("Qué se hizo el rey D. Juan?"). Realista castelhano, como o autor do *Poema de mío Cid,* Manrique aceita a morte como parte integral da realidade:

"Todo ha de pasar
por tal manera."

A nobreza da alma de Jorge Manrique transfigura a obsessão da morte em elegia, a elegia em filosofia estóica, distinguindo três "vidas" diferentes[29]: a vida terrestre e efêmera, a vida celeste e duradoura, e a vida imortal na memória dos homens:

"Otra vida má larga
de fama tan gloriosa
acá dejáis."

---

28 Jorge Manrique, c. 1440-1479.
Cancionero.
Edições do *Cancionero* por R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1912, e por A. Cortina, Clásicos Castellanos, vol. XCIV, Madrid, 1929.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía castellana en la Edad Media.* Vol. II. Madrid, 1913.
A. Krause: *Jorge Manrique and the Cult of Death in the Quatrocientos.* Berkeley, 1937.
P. Salinas: *Jorge Manrique o Tradición y Originalidad.* Buenos Aires, 1947.
V. Borghini: *Jorge Manrique, la sua poesia, i suoi tempi.* Genova, 1952.

29 Am. Castro: *Curso de Literatura española.* Barcelona, 1933.

Com este pensamento, Manrique já pertence à Renascença, que fez da glória entre os homens uma deusa. O resto é erudição medieval e melancólica, moralizante, mas antes estóica do que cristã. Manrique é, afinal, patrício de Lucano e Sêneca.

> "Partimos cuando nacemos, andamos mientras vivimos,
> y llegamos
> al tiempo que fenecemos;
> así que cuando morimos
> descansamos."

A poesia de Jorge Manrique parece um lugar-comum metrificado. Mas é um dos exemplos mais impressionantes da experiência de que um grande espírito é capaz de transfigurar o lugar-comum da tradição rotineira em poesia altamente pessoal, permanente como os muros indestrutíveis de Ávila. Os seus instrumentos de transfiguração eram a sobriedade sonora da língua castelhana, a "contenance" do cavaleiro, o estoicismo do espanhol. Substituídos esses elementos pelo nervosismo do homem da grande cidade, pela devassidão do clérigo "goliardo", pela melancolia espirituosa do gênio derrotado, chega-se à poesia do parisiense François Villon[30].

François Villon[31] é o último goliardo: clérigo da Universidade de Paris, degradado até à devassidão, mendicância, embriaguez, roubo e assassínio. Homem medieval, e, ao mesmo tempo – o maior milagre poético de todos os tempos – um homem inteiramente moderno em pleno século XV: poeta nosso. A sua língua está cheia de resíduos dos estudos de escolástica, e os seus assuntos são todos conhecidíssimos, até

---

30 R. Burkart: "Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon". (In: L. Spitzer: *Romanische Stil-und Literaturstudien.* Marburg, 1931.)

31 François Villon, c. 1431/1432-depois de 1464.
Le Petit Testament (1456); *Le Grand Testament* (c. 1461/1462).
Primeiras edições: Paris, 1489, e por Cl. Marot, Paris, 1532.
Edições modernas: por L. Thuasne, 3 vols., Paris, 1923; por L. Dimier, Paris, 1927; por A. Jeanroy, Paris, 1934; por A. Longnon e L. Foulet, 4ª ed., 1932.

lugares-comuns da poesia medieval: a Virgem, a mulher, a vida pastoril, a morte. Mas o malandro condenado, sabendo que a forca o espera, toma a liberdade de exprimir aqueles lugares-comuns de maneira diferente, quer dizer, pessoal:

"Qui meurt a sés loix de tout dire."

Diz tudo. Guardando certa fé ingênua, embora certo de que não será perdoado, pode redigir uma prece poética para sua velha mãe, e essa prece –

"Dame du ciel, régent terrienne..." –

tem as cores dos vitrais da Sainte Chapelle. É uma expressão suprema do culto da "Madonna". Quanto ao mais, mulher – a que Villon conhece – é criada das tavernas –

"Tout aux tavernes et aux filles..." –

e a prostituta dos bordéis:

"En ce bourdel où tenons nostre estat".

Na vida pastoril, idílica, não acredita, e ao *Dit de Franc Gotier* responde com o cruel *Contreditz,* afirmando*:*

"Il n'est trésor que de vivre à son aise."

G. Paris: *François Villon.* Paris, 1901.
P. Champion: *François Villon, sa vie et son temps.* 2ª ed. Paris, 1933.
F. Desonay: *Villon.* Paris, 1933.
I. Siciliano: *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge.* Paris, 1934.
L. Cons: *État présent des études sur Villon.* Paris, 1936.
E. F. Chaney: *François Villon in his Environment.* Oxford, 1948.
S. Battaglia: *François Villon.* Napoli, 1953.

A esse ideal materialista Villon sacrificou tudo; mas só conseguiu "la dure prison, / Où j'ai laissé presque la vie"; e com trinta anos de idade apenas –

"En l'an de mon trentiesme âge
Que toutes mes hontes j'eus bues..." –

o esperam a forca e o vento que move caprichosamente os cadáveres dos enforcados,

"Puis ça, puis là, comme le vent varie."

Nesta extrema desgraça foi que Villon se dirigiu aos "Frères humains qui après nous vivez", para gritar: "Je crye à toutes gens merciz!" Parece até que foi atendido; não nos consta – existem os autos dos processos, com os pormenores dos seus crimes – que tivesse realmente sido executado; os vestígios da sua vida posterior perdem-se no incerto. O que ficou, é a sua arte permanente: e esta afirmação, é preciso tomá-la ao pé da letra. Villon é um dos maiores artistas da língua francesa; alguns acham: o maior poeta da língua. Os seus versos, estrofes e baladas, com refrãos que se gravam indelevelmente na memória, estão construídos com uma precisão verbal inesperada nesse boêmio. Até o *Grand Testament*, composição aparentemente confusa, está construído segundo certas normas da arte poética da escolástica, para dar uma base firme a essa grande confissão, quase o diário de uma vida dissoluta. A "vontade de forma" de Villon é o seu instrumento mais poderoso contra a idéia da morte", pela qual está obsediado:

"Je congnois mort qui nous consomme";

"mort", que se encontra em todos os versos que deixou. Uma experiência vital enorme está cristalizada na poesia de Villon, e ele mesmo zombou disso, enumerando, na "Ballade des menus propos", todas as coisas insignificantes que conhecia bem, menos uma:

"Je congnois tout, fors que moy-mesme."

Não se conheceu a si mesmo. Por essa ingenuidade, o grande artista tornou-se maior poeta. Talvez o maior poeta de língua francesa. E isto não é pouco.

William Dunbar, Jorge Manrique e François Villon constituem um trio bem desigual. São unânimes num sentimento só, que o menor entre eles exprimiu com a maior concisão: "Timor mortis conturbat me." Nisto são eles as expressões mais completas da sua época crepuscular, do "Outono da Idade Média". Dão testemunho da afirmação de outro poeta: quem viveu para a sua época, viveu para todos os tempos.

Parte IV

RENASCENÇA E REFORMA

Capítulo I

O "QUATTROCENTO"

GIORGIO Vasari, o famoso biógrafo dos artistas italianos da Renascença, não é um guia muito seguro; os historiadores das artes plásticas tiveram oportunidades de retificar-lhe muitos erros. Contudo, a idéia geral da sua obra dominou os séculos XVII e XVIII: o "Cinquecento", o século de Rafael e Miguel Ângelo, foi considerado o mais alto cume da arte italiana e européia; por conseqüência, a época anterior, o "Quattrocento", ou século XV, foi apresentada como fase de preparação ainda primitiva. A autoridade de Vasari caiu quando Ruskin e os pintores ingleses contemporâneos seus, que se chamavam "pré-rafaelistas", descobriram a beleza superior da arte "quattrocentista", "antes de Rafael". Em vez de Vasari, subiram na apreciação os *Commentarii* do grande escultor Lorenzo Ghiberti[1]. Hoje, prefere-se até o "Trecento": Giotto é considerado o maior de todos. Mas isso não impede admitir que o mundo nunca viu reunido, durante poucos decênios e em uma região limitada, tanto esplendor das artes plásticas como na Itália e particularmente na Florença do século XV.

---

1 Os *Commentarii* de Lorenzo Ghiberti (1381-1455) foram editados por Jul. v. Schlosser, Wien, 1912.

"In illo tempore", Brunelleschi colocou em cima da catedral de Santa Maria Del Fiore a célebre cúpula, único exemplo de uma obra de arquitetura que conseguiu modificar uma paisagem: o vale entre San Miniato e Fiesole não pode ser lembrado sem aquela cúpula. O próprio Ghiberti fez para o Batistério, a dez passos da catedral, as portas de bronze que resumem a história sacra e que Miguel Ângelo achou dignas de servirem como portas do Paraíso. Donatello transformou os suaves milagres de são Francisco em visões plásticas de fulgor naturalista, cheias de violência barroca, enquanto Fra Angélico da Fiesole viu abertos os céus com a Virgem e todos os anjos e santos. Pisanello eternizou os perfis dos *condottieri* e cardeais da Renascença em inesquecíveis medalhas de bronze, e Luca della Robbia encheu Florença de *madonnas-meninas* e *jesus-bambini* em tijolo esmaltado. Nas igrejas acumularam-se os quadros clássicos de Masaccio e os românticos de Fra Filippo Lippi; em frente do *Trionfo della Morte*, no cemitério de Pisa, pintou Benozzo Gozzoli, sob pretexto de quadros bíblicos, todas as alegrias da vida, e ao mesmo tempo, em Veneza, Giovanni Bellini fez aqueles quadros de altar dos quais Anselm Feuerbach dizia: "Belas mulheres e homens dignos, conversando em torno da Virgem, à sombra de laranjeiras, e, embaixo, um pequeno anjo, tocando o violino; não sei de imagem mais completa da vida em felicidade." Nos mesmos poucos decênios, Andrea Mantegna ressuscitou as glórias dos triunfos militares da Roma antiga, Verrocchio dominou Veneza pelo gesto imperioso do *condottiere* Colleoni, na sua estátua eqüestre; Melozzo da Forli representou o poder sereno dos Papas; e Botticelli viu Afrodite sair das ondas e todas as musas dançando no bosque primaveril, perto de Florença, e Perugino e Chirlandajo transformaram o próprio céu em Florença celeste; Signorelli pintou os terrores do último dia, na catedral de Orvieto, e as festas de Pã nos jardins dos Medici, e, enfim, apareceu Leonardo. Quatro séculos depois, um artista, após ter lido Ghibert, dizia: "Estou com vontade, no caso de encontrar qualquer florentino, de tirar o chapéu e curvar-me."

Nessa fabulosa evolução artística, a imitação da Antiguidade desempenhou papel muito menor do que se pensa. Mantegna é antes uma exceção, e os escultores da família Pisano, nos séculos XIII e XIV, são mais arcaizantes do que todos os artistas do "Quattrocento" juntos; o século conhecia, aliás, só um número reduzido de obras de arte antiga que po-

diam servir de modelos. No fundo, a arte do "Quattrocento" não é um "renascimento" da Antiguidade, e sim uma expressão italiana "moderna"; a Antiguidade serviu só de subsídio, para justificar, pela sua autoridade, as inovações radicais. A arte italiana do "Quattrocento", que hoje nos parece cultíssima e requintada, e que no século XIX inspirou entusiasmo máximo aos adeptos da "torre de marfim" pré-rafaelita, era no seu tempo uma arte popular. Basta ler, em Ghiberti e Vasari, os testemunhos do interesse vivíssimo com que o povo acompanhou a vida artística. A arte do "Quattrocento" tem as suas bases na tradição gótica e no gênio nacional italiano, sendo o estudo da arte antiga apenas subsidiário[2]; e esse fato é da maior importância também para a historiografia literária. Encontrar-se-ão os elementos da tradição medieval e do realismo popular na literatura classicista e requintada do "Quattrocento".

Essa verificação afeta a interpretação usual da Renascença. Contudo, as linhas gerais da tese de Burckhardt[3] podem ser mantidas, se se introduzem, de antemão, considerações de ordem sociológica[4]; outras modificações essenciais serão o resultado da análise da evolução literária em língua italiana e em língua latina.

A base econômica do "Quattrocento" italiano é a feudalização da cidade. As pequenas repúblicas urbanas conquistaram terrenos e campos "fuori le mura", transformando-se em latifundiários. A cidade de Florença acabará encampando a Toscana inteira. Os banqueiros e grandes comerciantes do "Trecento" preferem agora negócios menos arriscados. A classe dirigente das repúblicas urbanas – os representantes do capital financeiro – torna-se aristocrática; aparece, mais uma vez, o fenômeno que Veblen denunciou como "conspicuous consumption". Em Florença, a família Medici, casa de banqueiros com grande prestígio político, assume, junto com as

---

2 M. Dvorak: *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance.* Vol. I: *Das 14. und 15. Jahrhundert,* Muenchen, 1927.

3 Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien.* (Inúmeras edições; tradução francesa, 2ª ed. Paris, 1906.)

4 A. von Martin: *Soziologie der Renaissance.* Stuttgart, 1932.
F. Antal: *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo Medici.* London, 1948.

famílias relacionadas (e as adversárias, como os Strozzi e Pitti), as funções de uma aristocracia feudal. Mas não renegam – a base popular do regime não o permitiria – as suas origens burguesas; um verdadeiro feudalismo já é impossível na Itália. O novo "aristocrata" é um antigo "brasseur d'affaires", que transformou o individualismo comercial em individualismo da arte de viver. O tipo representativo da época é uma mistura de cavaleiro feudal e burguês rico e culto, uma criatura que reúne todas as qualidades ideais então conhecidas: é uma espécie de super-homem, aquele "tipo ideal" que se encarnou em Lorenzo de Medici, ou em Cesar Borgia. Tipo que desconhece as obrigações morais comuns para dedicar-se inteiramente ao desenvolvimento da sua personalidade como a uma arte. Um Lorenzo de Medici transformará a arte em vida; um Cesar Borgia transformará sua política criminosa em arte. Essa arte nada tem de idealista, porque se baseia no realismo daquela unidade perfeita de corpo e alma que é o grande indivíduo. As possibilidades do indivíduo são ilimitadas. É isso que explica um dos fenômenos mais estranhos do "Quattrocento": o interesse pela magia. Porque a magia promete onipotência ao indivíduo.

Os novos "clérigos" que substituem os da Igreja no serviço da nova aristocracia são os humanistas. À transformação do individualismo econômico da burguesia italiana em individualismo literário corresponde a transformação do clero revoltado da Idade Média italiana em "Intelligentzia". Os humanistas fornecem as ideologias à República, considerada como obra de arte política, e ao desenvolvimento harmonioso do indivíduo; justificam a nova mentalidade pela citação dos modelos da Antiguidade; conquistam novas regiões da alma, da paisagem, do Planeta, para alargar o campo da experiência humana, seguindo a alargamento geográfico das atividades econômicas. Ora, o Estado como obra de arte, o desenvolvimento do indivíduo, a revivificação da Antiguidade e a descoberta de Homem e Mundo são, segundo Burckhardt, os traços essenciais da Renascença. Apenas, Burckhardt deixou de lado tudo o que se inspirou em outras fontes – tradições medievais, influências populares – e que, no entanto, acompanha como corrente secundária o século inteiro.

"O Estado como obra de arte do grande indivíduo", eis a tirania, não no sentido do despotismo, mas no sentido que a Antiguidade grega deu ao termo *tyrannis*. São "tiranos" – burgueses, fazendo negócios políti-

cos – os grandes *condottieri* que se apoderaram, pelas armas e pelo dinheiro, do Estado: Giangaleazzo Visconti, Francesco Sforza, o rei Ferrante em Nápoles, Cosimo e Lorenzo de Medici; só os filhos destes serão realmente "tiranos", no sentido pejorativo, e só os Borgias, que são estrangeiros, naturais da Espanha, começam logo como déspotas. A centralização do poder leva ao desenvolvimento de uma administração complicada e de uma doutrina administrativa; enfim, a uma doutrina política: surgirá Maquiavel. E ao abuso da "tirania antiga" responderá o abuso do "tiranicídio à maneira antiga": o catilinarismo de Lorenzino de Medici, dito "Lorenzaccio".

O individualismo é tradição na Itália. A sua primeira forma é a solidão do grande exilado: Dante. Os exílios, tão freqüentes nas repúblicas turbulentas do "Quattrocento", libertam o indivíduo da estreiteza das cidades medievais, ensinam o cosmopolitismo. Nasce o "uomo universale", esse tipo bem renascentista, encarnado pela primeira vez em Petrarca; e a maior aspiração desse homem universal é a "Glória". E a Glória, por sua vez, ajuda a acrescentar traços imaginários ao indivíduo real e a formar a lenda em torno do "grande homem". Ao mesmo tempo, os que formam essas lendas por meio de uma propaganda literária, os humanistas, participam do êxito: a Glória não cabe apenas ao poder físico, mas também ao trabalho intelectual. Nisto reside a feição "moderna" do "Quattrocento"; e esse "modernismo" justifica-se pela descoberta da existência de um mundo espiritual, igual em direitos ao mundo material, na Grécia antiga. A tradição romana – e os estudos de literatura romana – nunca sofreu interrupção durante a Idade Média. Mas só o renascimento dos estudos gregos, pela influência de bizantinos eruditos como Gemistos Pleton, Bessarion, Theodoros Gaza e tantos outros, começa o verdadeiro humanismo[5].

O desenvolvimento dos estudos clássicos durante o "Quattrocento" é enorme. É um grande movimento científico e literário[6], localizado nos centros da vida italiana. O centro mais antigo e mais poderoso é Florença, a cidade de Petrarca. Luigi Marsili († 1394), amigo do poeta,

---

5 G. Cammelli: *I dotti bizantini e le origini dell'umanesimo italiano.* 2 vols. Firenze, 1940/1942.

6 G. Voigt: *Die Wiederbelebung des klassisschen Altertums.* 3ª ed. 2 vols. Berlin, 1893. E. Garin: *L'Umanesimo italiano.* Bari, 1952.

criou, no convento de Santo Spirito, o primeiro centro de estudos clássicos. O seu amigo e discípulo Coluccio Salutati († 1406), chanceler da República, introduziu o estilo de Sêneca nos documentos oficiais; desde então, o humanista que sabe escrever um latim clássico é indispensável nos negócios políticos. Outro chanceler da República, Leonardo Bruni, chamado Aretino († 1444), é nomeado historiógrafo oficial, e quando morre é homenageado com sepultamento no Panteão nacional de Santa Croce. Gianfrancesco Poggio Bracciolini († 1459) tem a sorte de descobrir em conventos alemães e franceses nada menos do que dezenove dicursos de Cícero até então desconhecidos, e o poema de Lucrécio. Marsilio Ficino († 1499) traduz os diálogos de Platão para o latim e funda a Academia platônica, em Florença.

Em Nápoles, o grande Giovanni Pontano († 1503) cria outra academia; ele mesmo, erudito e poeta de gênio, é uma academia em pessoa. Em Roma, a feição medieval do Papado cria certos obstáculos. Flavio Biondo († 1463), o fundador da arqueologia, é uma figura solitária, e o grande Lorenzo Valla († 1457), revelando a falsificação da chamada Doação Constantina, está em oposição. Mas com Pio II († 1464), antes Enea Silvio Piccolomini, um humanista eruditíssimo sobe ao trono papal, e Pomponio Laeto funda a Academia romana. A massa de conhecimentos que esses homens desenterraram é imensa. Iniciaram ou renovaram estudos de extensão enciclopédica, em todos os setores do saber humano. Mas a conquista que mais lhes importava era o estilo ciceroniano: a capacidade de exprimir o pensamento em língua clássica. O esteticismo dominava também a ciência.

A fome de saber coisas novas ou esquecidas não é menor do que a aspiração de vestir de beleza todos os fenômenos da vida. As grandes descobertas geográficas não estão – ou estão apenas de maneira secundária – ligadas ao humanismo; as cidades italianas foram antes prejudicadas pelo comércio ultramarino dos portugueses e espanhóis. Mas no seio do mundo conhecido descobre-se a paisagem, desde a memorável subida ao Mont Ventoux, em 26 de abril de 1336, até que Pontano cantou, em latim classicíssimo e espírito romântico, a beleza do golfo de Nápoles. Não se esqueceu, porém, a advertência de santo Agostinho, que Petrarca lera no alto da montanha: cria-se um novo lirismo pessoal, que, diferen-

te do lirismo espiritualista do "Trecento", pretende exprimir o homem integral, os movimentos da alma e a sensualidade do corpo, a emoção, a cultura e a beleza física.

A literatura italiana do "Quattrocento"[7] não parece estar à altura da arte contemporânea. Lorenzo de Medici, Poliziano, Pulci, Boiardo, Sannazzaro, com todas as suas qualidades admiráveis, não se comparam aos Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Bellini, Boticelli. Até há pouco, a historiografia literária acompanhou o relativo desprezo que o crítico genial Francesco De Sanctis manifestara com respeito à literatura do "Quattrocento"[8]: Lorenzo de Medici, diletante bem dotado, que não tomou bastante a sério a literatura; Poliziano, artista vazio, *virtuose* da forma sem conteúdo; Pulci, humorista de *lazzi* populares; Boiardo, poeta de ambições demasiadamente grandes para a sua capacidade; Sannazzaro, compondo mosaicos de citações clássicas. Hoje, a apreciação é muito diferente[9]: Lorenzo, realista genial da vida rústica; Poliziano, escondendo atrás da forma fácil verdades filosóficas; Pulci, porta-voz do bom senso popular; Boiardo, o maior dos poetas "primitivos", digno dos "pré-rafaelitas primitivos" do "Quattrocento"; Sannazzaro, poeta da melancolia nobre, de espírito virgiliano.

No julgamento de De Sanctis influíram cogitações de moralista e patriota: pretendendo demonstrar o sucessivo esvaziamento da forma artística que levou a Itália ao mero virtuosismo verbal e musical, expressão da derrota política e da corrupção moral, De Sanctis viu o "Quattrocento" como precursor do "Cinquecento" e da catástrofe da Itália. Não tendo acompanhado bem as mudanças na crítica das artes plásticas no seu tempo, De Sanctis não tomara conhecimento da revalorização da arte *quattrocentista* em relação à *cinquecentista*; não deu atenção à descoberta dos valores "pré-

---

7 Ph. Monnier: *Le Quattrocento. Histoire littéraire du XVe siècle italien*. 2 vols. Paris, 1901.
V. Rossi: *Il Quattrocento.* 2ª ed. Milano, 1938.

8 F. De Sanctis: *Storia della letteratura italiana.* 1871. (2ª ed. por B. Croce, vol. I, Bari, 1913.)

9 E. Rho: *La lirica di Ambrogio Poliziano.* Torino, 1923.
E. Rho: *Lorenzo il Magnifico.* Bari, 1926.

rafaelitas", da frescura juvenil de Botticelli, da religiosidade ingênua de Perugino, do naturalismo violento de Donatello, da força "primitiva" de todos eles. De Sanctis continuou a considerar o "Quattrocento" como início da decadência, enquanto a historiografia e a crítica das artes plásticas já julgavam a época como de mocidade, realismo e "primitivismo", no alto sentido desses termos. Carducci, nos seus trabalhos de edição e crítica sobre Lorenzo e Poliziano, já adivinhara esse resultado da crítica mais recente[10].

O "Quattrocento" italiano é o tempo de um grande renascimento da literatura popular. Na península inteira ressoa uma sinfonia rústica de "frottole", "villotte", "caccie", "madrigali", "dialoghi"; a historiografia da música revelou a existência, ignorada pela historiografia literária, de um centro de poesia popular na região vêneta[11]. Com essa descoberta, a figura, até então isolada, do patrício veneziano Leonardo Giustiniani[12], colocou-se, de repente, no centro da evolução literária. Assim como os seus contemporâneos espanhóis Juan de Mena e Santillana, o aristocrata veneziano imita os *strambotti* e *canzonette* da poesia popular, as pequenas cenas entre namorados, os lamentos e alegrias, e imita-os com tanta naturalidade e delicadeza que o povo não observou o fundo de melancolia aristocrática desses versos: o sucesso das "giustiniane", em toda a Itália, foi enorme, e – o que é muito significativo – nem os humanistas eruditos resistiram ao encanto popular; o arqueólogo erudito Flavio Biondo diz de Giustiniani que "dulcissimis carminibus et peritissime vulgariter compositis replevit Italiam". Em face do novo comércio ultramarino dos portugueses e espanhóis, o comércio das cidades italianas tomou feição continental, depois nacional e provinciana. O realismo *quattrocentista* tem algo de regionalismo.

Esse provincialismo é, por outro lado, responsável pelo relativo atraso da filosofia italiana no século XV. As velhas universidades italianas,

---

10 Ph. Monnier: *Le Quattrocento. Essai sur l'histoire littéraire du XVe siècle italien.* Paris, 1901.

11 F. Torrefranca: *Il Segreto del Quattrocento.* Milano, 1939.

12 Lionardo Giustiniani, 1388-1446.
Edição por B. Wiese, Bologna, 1883.
O. Baroncelli: *Le Canzonette di Lionardo Giustiniani.* Forli, 1907.

inacessíveis ao humanismo, continuavam centros da escolástica; lá sobreviveu também o nominalismo, defendendo-se contra a ortodoxia e aliando-se, em Pádua, aos comentadores "alexandrinistas" de Aristóteles, aristotélicos heréticos, dos quais Pomponazzi é o mais famoso. Até um humanista diferente, como Pico da Mirandola, quando defende a escolástica, pensa em primeira linha em escotismo e nominalismo. Com efeito, se não fosse o latim "bárbaro" dos escolásticos, que devia causar repulsa aos estilistas ciceronianos, o nominalismo agradaria aos humanistas: é uma oposição de empiristas contra o intelectualismo da escolástica ortodoxa, assim como os humanistas são empiristas dos estudos clássicos contra a adaptação alegórica da tradição antiga pelo pensamento medieval. O nominalismo substitui as abstrações e generalizações pelos objetos concretos e pelos indivíduos, assim como a beleza abstrata e celeste do "Trecento" é substituída, no "Quattrocento", pela beleza concreta, terrestre, física. O sintoma formal da nova atitude é o novo metro da poesia épica: em vez da *terza rima*, que foi a base da arquitetura homogênea do poema de Dante, aparece a *ottava rima*, cujo esquema de rimas – a b a b a b c c – dá à estrofe um fim, um acabamento, tornando-a independente da estrofe seguinte. Cada *ottava rima* é um indivíduo métrico, completo em si, e o poema épico do "Quattrocento" compõe-se de grande número desses indivíduos métricos, mais independentes e mais musicais do que a *terza rima*, mas também mais monótonos e menos expressivos; lembram a beleza sempre igual, sempre perfeita e algo monótona dos quadros de certos pintores da Renascença. O realismo renascentista acaba quase sempre em formalismo virtuoso.

Lorenzo de Medici[13], ao qual contemporâneos e posteridade deram o apelido "o Magnífico", é realista e *virtuose* ao mesmo tempo; o

---

13 Lorenzo de Medici, il Magnifico, 1448-1492. (Cf. nota 28.)
Selve d'amore; Corinto; Ambra; Caccia col falcone; Beoni; Altercazione; Nencia da Barberino; Canzoniere; Trionfi; Canzoni a ballo; Laudi Sacre; Rappresentazione di S. Giovanni e Paolo.
Edição por A. Simioni, 2 vols., Bari, 1913/1914.
E. Rho: *Lorenzo il Magnífico.* Bari, 1926.
L. di San Giusto: *La vita e l'opera di Lorenzo il Magnifico.* Firenze, 1927.
R. Palmarocchi: *Lorenzo de'Medici.* Torino, 1941.
P. Toschi: *Saggi su Lorenzo il Magnifico.* Firenze, 1951.

príncipe de estirpe burguesa reuniu em si todos os requintes da cidade altamente civilizada e toda a frescura dos campos primaveris da Toscana. A sua poesia respira a atmosfera erudita da sala de estudos da Biblioteca Laurenziana e da Academia platônica de Ficino, e o ar fresco em torno das vilas deliciosas de Poggio a Caiano e Careggi. Se o realismo não fosse o elemento mais forte, o humanista Lorenzo teria escrito em latim, e não em italiano; não seria o Magnífico que é: o único príncipe que foi um grande poeta.

Lorenzo parece petrarquista; o seu sentimento da natureza é idílico e convencional. "Belle, fresche e purpuree viole" – um soneto a Laura poderia começar assim. Mas Lorenzo não é um petrarquista comum, senão no sentido em que toda a poesia lírica italiana descende de Petrarca. A sensualidade ardente das *Canzone di ballo* e dos *Trionfi* para o carnaval florentino não permite comparações, e o tom idílico de "O dolcissime notti, o giorni lieti" tem mais da "Primavera" de Botticelli do que da solidão de Vaucluse. Com o mesmo ânimo, goza da melancolia noturna, da dança das camponesas, e de outros prazeres mais concretos. O seu realismo inclui tudo, alma e corpo, tem algo de homérico. Daí certos traços naturalistas no meio das petrarquizantes *Selve d'amore*, o realismo quase impassível, flaubertiano, das descrições, nos idílios *Ambra* e *Corinto*, e, enfim, o humorismo do quadro de amores rústicos, na *Nencia*. Este último idílio é a única obra-prima realmente perfeita do Magnífico. O elemento de diletantismo que havia no príncipe, a condescendência do grande senhor em fazer poesia, não o deixou atravessar a fronteira da improvisação virtuosa. Mas, quando improvisa, dá poesia autêntica, porque tinha espírito e imaginação; florentino legítimo, ou antes, burguês florentino legítimo. Em Lorenzo de Médici, a alma florentina serve-se da cultura clássica para exprimir com toda a franqueza a sua índole pagã. Os famosos versos carnavalescos –

> "Quant' è bella giovinezza,
> Che si fugge tuttavia!
> Chi vuol esser lieto, sia:
> Di doman non c'è certezza." –

serviram e servirão a todas as gerações para inspirar-lhes saudades da Cidade eternamente jovem, com sua cúpula, com os passeios ao longo do Arno, com o panorama que se estende do alto de San Miniato. Para nós, são versos de saudade romântica. Mas, em Lorenzo são o primeiro grito de Dionisos depois de mil anos de silêncio. Contudo, Lorenzo não é apenas pagão. O fundo de melancolia naqueles versos adverte contra essa interpretação. As suas *Laudi sacre*, das quais a mais bela se dirige ao Crucifixo, a peça religiosa *Santi Giovanni e Paolo*, a meditação grave da vaidade terrestre, na *Altercazione*, não podem ser consideradas como expressões de hipocrisia. Mas tampouco o Magnífico é um torturado entre os prazeres do paganismo e os remorsos cristãos. Lorenzo é discípulo de Marsilio Ficino, que sabia harmonizar bem o cristianismo e o platonismo. O próprio platonismo florentino já não é da Grécia ingênua. A luta íntima de Lorenzo trava-se entre o supranaturalismo platônico e outro platonismo, nostálgico do idílio homérico. Daí a melancolia, daí as tentativas espiritualistas, religiosas, no sentido do "Trecento". Daí também o ligeiro verniz de petrarquismo. Mas, como Lorenzo não era, em realidade, um espírito religioso, e sim muito profano, a sua nostalgia chegou a outros fins que não a poesia cristã; chegou à poesia primitiva, rústica, idílica, e com o virtuosismo da sua cultura requintada conseguiu realizar com a maior perfeição o idílio. Fazendo poesia popular, deu a realidade diferente da arte ao seu sonho, e deixou à posteridade a imagem perfeita de uma idade áurea:

"Quant' è bella giovinezza...".

A poesia de Lorenzo é típica do realismo do "Quattrocento". Os elementos desse realismo são o primitivismo intencional, como em Giustiniani, e o paganismo sensual, como na poesia culta, as mais das vezes latina, dos humanistas, e ao qual seria mais exato chamar "naturalismo", no sentido filosófico, ou no sentido em que se fala do "naturalismo sexual" dos antigos. O virtuosismo da forma corresponde ao "intencional" de ambos os elementos. Sem o "intuito", o primitivismo seria a ingenuidade anacrônica, "romântica", da "matière antique", do *Roman de Troie* ou do *Roman d'Enéas*. Se um poeta "primitivo" medieval tivesse sido dono da cultura clássica do "Quattrocento", teria sido capaz de tratar assuntos de

cavalaria com ironia ligeira e no espírito do idílio. Teria sido uma poesia como a realizou Matteo Maria Boiardo[14]. Aristocrata da Emilia, então uma das regiões atrasadas e ainda um pouco feudais da Itália, Boiardo vive em sua vila no campo, dedicado a estudos humanísticos. É um *hobereau* culto, com certa saudade dos tempos melhores da cavalaria; mas já seria incapaz de participar das rudezas dos cavaleiros autênticos – é um italiano do "Quattrocento". Chamar "primitivo" a Boiardo não quer dizer que lhe falte arte: os seus sonetos amorosos, dirigidos a Antonio Caprara, são dos mais belos da língua e dos mais bem construídos. O primitivismo está na idéia de escrever, em pleno "Quattrocento", uma epopéia de cavalaria, o *Orlando Innamorato*, que pretendeu ser uma *Chanson de Roland* italiana. Só ocasionalmente Boiardo revela ironia, porque já não acredita bem nas façanhas sobre-humanas dos cavaleiros. Em geral, a sua atitude diante do assunto é romântica, e romântica também é a falta de composição: inúmeros episódios, muitos entre eles admiráveis, compõem uma epopéia vasta e desordenada, sem finalidade manifesta nem sentido secreto; obra que deste modo não acabaria nunca, e ficou realmente fragmento. Boiardo nunca pode ser comparado com o seu continuador Ariosto, que é homem diferente e artista incomparavelmente maior; mas Boiardo é mais sincero, mesmo na poesia amorosa. Menos artista e mais sincero, em comparação com seu grande sucessor: neste sentido, Boiardo é primitivo, talvez o único poeta realmente primitivo da literatura mais velha da Europa.

Haverá quem considere impossível um primitivismo autêntico no "Quattrocento" italiano, época da arte mais consciente. O realismo de Lorenzo de Medici e o romantismo de Boiardo seriam atitudes intencionais, de condescendência com a poesia popular, a rústica e a da cavalaria. Lorenzo e Boiardo são, afinal, mais ou menos contemporâneos de Juan de Mena e do Marquês de Santillana. O povo italiano, porém, base de uma ci-

---

14 Matteo Maria Bojardo, 1434-1494.
Amorum libri III; Orlando Innamorato (desde 1487).
Edições: *Canzoniere,* por C. Steiner, Torino, 1927.
Orlando Innamorato, por F. Foffano, Torino, 1926.
G. Reichenbach: *Matteo Maria Bojardo.* Bologna, 1929.
A. Zottoli: *Di Matteo Maria Bojardo.* Bari, 1937.

vilização mais antiga, e portanto mais consciente, já é capaz de tomar atitude própria em face das modificações sociais, que no mundo "flamboyant" só produziram reações aristocráticas. Na Itália, o feudalismo acabou mais cedo do que em outra parte, e a literatura italiana não possui "epopéia nacional". Em compensação, produziu uma literatura de escárnio popular contra o feudalismo; o cume dessa literatura é a epopéia herói-cômica de Pulci, que é ao mesmo tempo o testemunho mais forte do realismo do "Quattrocento".

Como fonte de Pulci indicaram-se os romances *Reali di Francia* e *Guerino il Meschino*, de Andrea dei Magnabotti († 1431), versões fantásticas da "geste de Charlemagne"[15]. Pertencem à última fase da transformação do "roman courtois" em livro popular, em "Volksbuch". Preparam, inconscientemente, o que será romantismo consciente e ironizado em Ariosto. A tradição a que Pulci pertence é, porém, outra. Por volta de 1200, dois autores da terra firme de Veneza, que se chamavam provavelmente Minocchio de Pádua e Nicola da Verona, escreveram duas epopéias de cavalaria, em língua francesa: *L'Entrée d'Espagne* e a sua continuação, *La prise de Pampelune*[16]. O que distingue essas *gestes* franco-vênetas das *gestes* francesas do ciclo de Carlos Magno, é o caráter de Rolando; o grande cavaleiro aparece prepotente, irascível e violento, tal como um burguês ou pequeno-burguês italiano imagina um senhor feudal de outras terras. Nesta tradição está Pulci.

Luigi Pulci[17] foi sempre muito admirado. O *Morgante* não tem nada em comum com as epopéias herói-cômicas dos séculos XVI e XVII, paródias classicistas e algo fatigantes da epopéia homérico-virgiliana da Renascença. O *Morgante* zomba de outro objeto: do romance de cavalaria.

15 Edição dos *Reali di Francia,* por G. Vandelli e G. Gambarin. Bari, 1947.

16 *L'Entrée d'Espagne,* editada por A. Thomas, 2 vols., Paris, 1913.
A. Thomas: *Nouvelles recherches sur "l'Entrée d'Espagne"*. Paris, 1882.

17 Luigi Pulci, 1432-1494.
Morgante Maggiore (primeira edição 1470, aumentada 1483).
Edições por N. Addamiano, Palermo, 1926, e por G. Fatini, 3 vols., Torino, 1927.
A. Momigliano: *L'indole e il riso di Luigi Pulci.* Rocca S. Casciano, 1907.
C. Pellegrini: *Luigi Pulci, l'uomo e l'artista.* Pisa, 1912.
U. Biscottini: *L'arte e l'anima del "Morgante".* Firenze, 1932.

Mas tem menos de Cervantes que de Rabelais. Os personagens principais são os gigantes grosseiros Morgante e Margutte, personificações de um "naturalismo" brutal dos instintos, imensamente ridículas. O próprio Pulci não é grosseiro; lembra a malícia fina da qual, na Toscana, até a gente simples é capaz, e os seus versos são de uma perfeição formal considerável; Byron considerou-os os melhores versos da língua italiana. Apesar de tudo isso, as opiniões sobre Pulci divergem muito. O *Morgante* é paródia; mas paródia de quê? Paródia da cavalaria? Ou paródia da paródia involuntária da cavalaria nos romances populares, à maneira de Magnabotti? Ou paródia da civilização aristocrática, da qual Pulci, cortesão dos Medici, fez parte? Ou da civilização cristã inteira? Aceitar-se-ia esta última interpretação lendo-se os versos (os mais famosos do poema) nos quais Pulci zomba do Credo:

> "Ma sopra tutto nel buon vin ho fede,
> E credo che sia salvo chi gli crede.
> E credo nella torta e nel tortello:
> L'uno è la madre, e l'altro è il suo figliuolo."

Mas Pulci não tem objetivos de livre-pensador. Outras vezes, fala como um burguês medieval. Acabamos acreditando que não quer parodiar nada, mas apenas fazer rir: seria o rei dos *lazzi* florentinos, alegres e espirituosos, sem *arrière-pensées* profundas.

Pulci é, em primeira linha, um burguês florentino, sorrindo dos costumes grosseiros – comer muito, beber muito, e o resto – dos populares e da gente dos campos. Nisso, ele é medieval. É menos da epopéia da cavalaria que ele zomba do que da desfiguração involuntariamente cômica dessa epopéia nos romances populares; o verdadeiro aristocratismo não lhe inspira riso, e a propósito da morte de Orlando o humorista sabe escrever versos comovidos e quase sublimes. Mas, em geral, Pulci – como o autor da *Entrée d'Espagne* – não acredita em virtudes extraordinárias dos cavaleiros; como todos os italianos, é republicano por instinto, porque os reis lhe parecem homens como os outros homens. Cavaleiros, sim; mas as aventuras que se contam deles, são certamente exageradas e merecem um sorriso céptico. E quem sabe se é verdade tudo o que se conta de tempos remotos? E aquelas lendas santas que os padres contam no púlpito? Pulci

não é ateu nem humanista pagão; os seus conhecimentos clássicos eram bem fracos. Era, antes, contaminado pelo cepticismo de judeus convertidos ou de seitas judaizantes[18], e valeria a pena fazer um estudo comparativo do *Morgante* e da *Celestina*, obras quase contemporâneas. Mesmo assim sendo, Pulci permaneceu um filho autêntico da Toscana. O povo italiano é céptico por índole: vai à missa, mas não acredita em tudo o que se afirma do alto do púlpito. E bem italiano, do povo italiano, também é o prazer das histórias fantásticas, não pelo lado do romantismo, mas pela deformação caricatural dos contornos. Por isso, os personagens principais são os dois gigantes Morgante e Margutte, e um deles deu o título ao poema. A arte de Pulci consiste na transformação desses contornos desfigurados em arabescos engenhosos, de *esprit* inesgotável. Deste modo, a vida inteira transforma-se em arabescos do humorista, em *lazzi* enormes: quando Margutte morre de rir, o arcanjo Gabriel vem e anuncia que o defunto rirá no outro mundo por toda a eternidade, amém. A paródia popular não poupa nada, mas também não destrói nada. É a maravilha de um humor perfeitamente objetivo.

Pulci é o único poeta dos tempos modernos que lembra Aristófanes. O traço comum mais significativo é o "naturalismo", a representação e apresentação mais do que franca de todos os lados da natureza humana, inclusive dos físicos – atitude que não teria sido possível tomar antes da Renascença e do descobrimento, pelos humanistas, do "naturalismo" da Antiguidade greco-romana. Neste sentido Pulci também é "humanista", ou antes, é a expressão extrema do realismo renascentista dos pintores e poetas florentinos. Sem dúvida, esse realismo nada tem que ver com o humanismo propriamente dito, o humanismo dos eruditos *quattrocentistas*, movimento livresco, literatura de segunda mão. A convivência deste humanismo e daquele realismo, tão típico do "Quattrocento", torna-se problema difícil. Custou muito descobrir e revalorizar o realismo *quattrocentista*, de Lorenzo e Pulci. O reverso da medalha é a desvalorização do humanismo: antigamente, os humanistas pareciam pensadores corajosos,

18 E. Walser: *Lebens-und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance. Die Religion des Luigi Pulci, ihre Quellen und ihre Bedeutung.* Marburg, 1926.

precursores da Reforma e até do livre-pensamento; agora, parecem passadistas, reacionários, idólatras de um outro passado que não o cristão – a diferença importa pouco – substituindo a fé cega nas autoridades da Igreja pela fé cega nas autoridades Cícero e Sêneca. Evidentemente, é preciso reconsiderar o problema inteiro, procurando uma distinção mais nítida entre Renascença e Humanismo[19].

A distinção entre a Renascença e o Humanismo do "Quattrocento" não pode ser realizada sem reconsiderar o problema inteiro da Renascença e das renascenças, do Humanismo e dos humanismos. Quando se tratava de reabilitar – para compreender – a literatura "medieval", foi preciso destruir o próprio termo "Idade Média", salientando-se o papel da renascença carolíngia, da renascença ottoniana, da "Proto-Renascença" do século XII; de modo que a "grande" Renascença, a do "Quattrocento" e "Cinquecento", principalmente italiana, perdeu o aspecto de singularidade, de fenômeno único. Agora, quando se trata de definir melhor a Renascença do "Quattrocento", cumpre acentuar as diferenças entre as renascenças sucessivas, sem perder de vista o resultado precioso daqueles outros estudos: o fato de não haver, durante os séculos "medievais", solução de continuidade da tradição greco-romana. O estudo das tradições antigas nas artes plásticas medievais fornece para esse fim documentos e conclusões importantes[20].

À renascença carolíngia devemos o serviço inestimável de ter conservado a maior parte da literatura romana; mas a produção original dos monges e mestres-escolas de Carlos Magno é paupérrima. Em geral, não vão além da reunião e agrupamento de citações de autores antigos. Da mesma maneira, os pintores que iluminaram os manuscritos carolíngios contentaram-se em copiar originais romanos ou bizantinos, hoje em parte perdidos.

---

19 H. O. Taylor: *Thougth and Expression in the Sixteenth Century.* 2 vols. New York, 1920.

20 O estudo do problema das renascenças sucessivas, do ponto de vista da história das artes plásticas, foi iniciado pelos estudiosos reunidos em torno da "Bibliothek Warburg". Cf. A. Warburg: *Gesammelte Schriften.* Hamburg, 1934.
Resumo dos resultados em E. Panofsky: "Renaissance and Renaissances". (In: *Kenyon Review,* VI/2, 1944.)

Se foi realmente assim, a arte de copiar deve ter sido, no século IX, maior do que em qualquer século posterior: pois os retratos e paisagens, naquelas miniaturas – Evangeliário do tesouro da catedral de Aquisgrana, saltério da Biblioteca universitária de Utrecht, Codex Aureus da Biblioteca Nacional de Munique, Evangeliário de Godescalc na Bibliotèque Nationale de Paris – são grandes obras de arte, tão perfeitas que durante muito tempo foram consideradas como trabalhos de pintores bizantinos. Revelam que aqueles monges dominaram perfeitamente os meios de expressão da arte greco-romana. Se foram "citações" pictóricas, então está demonstrado que a "renascença carolíngia" não foi uma renascença, e sim a continuação ininterrupta da tradição antiga. Os poetas e pintores carolíngios não tinham a consciência de que utilizavam uma arte alheia em espírito diferente.

O anacronismo só se torna evidente na "Proto-Renascença" do século XII. Assim como as estátuas da fachada da catedral de Reims são expressões de espírito gótico em formas gregas ou quase gregas, assim também os "humanistas", clérigos ou leigos, do século XII, misturam sem escrúpulos expressões antigas e cristão-feudais: o Aristóteles, citado nos seus tratados, é um monge e escolástico; Virgílio, um poeta cristão; Heitor e Aquiles, Enéias e Dido, nas epopéias medievais, são cavaleiros feudais e amantes provençais: Alexandre Magno, um cruzado. Diz-se que "à Idade Média faltava o senso histórico"; mas isso quer dizer que não se sentia a diferença essencial entre os tempos remotos da Antiguidade e o próprio tempo. Também isso é antes tradição viva do que renascença.

A "grande" Renascença italiana do século XV, do "Quattrocento", continuou esta tradição "medieval": aproxima-se da Antiguidade com o realismo ingênuo que a caracteriza – realismo de Lorenzo, de Pulci. Esse realismo florentino, toscano, italiano, é de origem burguesa ou popular: reflete as condições sociais da Itália do século XV. Aquele anacronismo transformou-se em identificação perfeita da Itália "moderna" com a "antiga"; o feudalismo já desaparecera, e com ele o aspecto feudal da Igreja, que é agora uma Igreja de humanistas. Os burgueses de Florença já não se distinguem sensivelmente dos burgueses atenienses: Lorenzo é um Péricles renascido, Pulci um novo Aristófanes; até Savonarola será um Cleon em hábito de monge. A identificação parece total.

Não podia, porém, ser esta a atitude dos intelectuais, dos humanistas que não participaram da economia burguesa, senão como "secretários", "historiógrafos" e professores – parasitos da prosperidade alheia. Por isso, entre eles, até os descrentes ficaram fiéis à Igreja, potência essencialmente antiburguesa. Aquela identificação não lhes parecia perfeita; ao contrário, quanto mais se lhes aprofundaram os conhecimentos da Antiguidade, pretenso paraíso das letras e belas-artes, tanto mais dolorosamente sentiam a diferença entre a "Sacrosancta vetustas" e a atualidade burguesa, nada livre de resíduos antipáticos de aristocratismo feudal e "superstições cristãs". Pela primeira vez, a Antiguidade se apresentou em distância histórica, sem anacronismo. O resultado é uma literatura passadista, nostálgica, romântica. E, tratando-se de humanistas, começa como literatura em língua latina.

O "passadismo reacionário" dos humanistas não se repara logo, porque grande parte da literatura latina do "Quattrocento" é extremamente licenciosa – tentativa curiosa de recuperar o naturalismo sexual da Antiguidade. Poggio Bracciolini[21], o descobridor feliz de tantos manuscritos latinos, ainda se parece com os goliardos medievais; as suas *Facetiae*, as histórias alegres e obscenas, à maneira de Boccaccio, que os altos funcionários da Cúria Romana costumavam contar nas reuniões noturnas do "Bugiale" (sala de mentiras) do Vaticano, lembram os *fabliaux*. Antonio Beccadelli, chamado Panormita (1394-1471), autor dos epigramas obscenos do *Hermaphroditus*, também foi comparado a um goliardo. Indubitavelmente "moderno" já é o patrício veneziano Francesco Barbaro[22]: grande homem de Estado e homem religioso, o moralista do tratado *De re uxoria* tem contudo opiniões bastante avançadas sobre o amor físico, embora as exprima sempre com serenidade aristocrática, enquanto Enea Silvio Piccolomini, mais tarde papa Pio II, não dissimula, na novela *De doubus amantibus,* a sensualidade do celibato forçado.

---

21 Gianfrancesco Poggio Bracciolini, 1380-1459.
E. Walser: *Poggius Florentinus. Leben und Werke.* Leipzig, 1914.

22 Francesco Barbaro, 1398-1454.
P. Gothein: *Francesco Barbaro. Fruehhumanismus und Staatskunst in Venedig.* Berlin, 1932.

O grande poeta que conseguiu a transfiguração integral do "humano, humano demais", é Giovanni Pontano[23]; está quase esquecido, por causa da "língua morta" em que escreveu; mas a perda é nossa. Para ele, o latim não era língua morta; escreveu em latim com a naturalidade de um Catulo, mas com espírito moderno. Não a sua maior obra, mas a mais característica, é *De amore coniugali*, poema sobre o amor de esposos, de uma sensualidade dionisíaca e senso quase religioso da importância do amor físico. Complementos parecem os epitalâmios para o casamento de suas filhas, os arrolos para o filhinho Lúcio, e os *Versus iambici*, canções fúnebres, profundamente sentidas, escritas quando lhe morreram mãe, esposa e filho.

O sentimento de amor, em Pontano, tem algo de cósmico: compreende a paisagem e o universo, vivificando tudo, de modo que as divindades e personagens mitológicas – artifícios fastidiosos em outros poetas – são, em Pontano, a coisa mais natural do mundo. O poema *Lepidina*, que celebra o casamento do rio Sebeto com a ninfa Partênope, personificação de Nápoles, é a obra-prima do poeta, da cidade do golfo, da qual todos os lugares queridos, personificados em ninfas, nereidas e tritões assistem à festa, verdadeira sinfonia paisagística. Mas a maior obra de Pontano é o poema didático *Urania*: explicação poética das doutrinas astrológicas, e na verdade um *pendant* dionisíaco de Lucrécio, um grandioso hino à luz do sol e das estrelas e à terra que iluminam –

> "..................Sic omnis ab alto
> Natura est; sequitur leges quas scripsit aether.
> Ipse Deus laeto spectat mortalia vultu."

---

23 Giovanni Pontano, 1426-1503.
Amores; De amore coniugali; Versus iambici; Lepidina; Hendecasyllaborum seu Baiarum libri II; Urania; Asinus; Charon; De hortis Esperidum; Egidio.
Edição por B. Soldati, 2 vols., Firenze, 1902.
C. M. Tallarigo: *Giovanni Pontano e i suoi tempi.* 2 vols. Napoli, 1871.
B. Croce, M. Scherillo e outros: *In onore di Giovanni Pontono nel V centenario della sua nascita.* Napoli, 1926.
G. Toffanin: *Pontano.* Bologna, 1938.
A. Altamura: *Pontano.* Napoli, 1938.

O cristianismo parece abolido. Pontano, grande patriota italiano, é anticlerical nos seus diálogos, violento contra o Papado e o clero. Mas o mesmo Pontano, patrício do santo de Assisi, sabe escrever os hinos mais comoventes à Virgem e ao Crucifixo. A coerência não foi o seu lado mais forte. No fundo era um burguês pacato, um intelectual oportunista, desejoso de guardar a independência interior e a liberdade de gozar da família, das mulheres, dos livros e estudos, da paisagem e do universo inteiro, e do qual ficam, com as suas próprias palavras, alguns "Hendecasyllabi beati", quer dizer, versos felizes.

O teórico do "naturalismo" *quattrocentista* é Lorenzo Valla[24]. No seu diálogo *De voluptate*, aparece Antonio Beccadelli, o poeta licencioso do *Hermaphroditus*, disputando contra Leonardo Bruni Aretino, representante da união oportunista entre cristianismo e estoicismo, que era a filosofia comum dos humanistas, herdada das leituras medievais de Boécio. Beccadelli, no diálogo, é porta-voz de Valla contra esse estoicismo cristão. Ressuscita a figura, amaldiçoada havia séculos, de Epicuro: o prazer, afirma, é o verdadeiro objetivo da vida humana, e o epicurismo é perfeitamente compatível com o cristianismo, que também aspira a um prazer: o da beatitude eterna. Valla é mais conhecido como adversário feroz da filosofia aristotélica e como agudíssimo crítico histórico: descobriu que a famosa doação constantina, sobre a qual os Papas baseavam o seu poder temporal, era uma falsificação. O livre-pensador Valla até é humanista contra o humanismo: em vez de idolatrar Lívio, o historiador elegante do rei Fernando de Nápoles traduziu Tucídides; atacou Cícero, o ídolo dos humanistas, substituindo a sua autoridade estilística pela de Quintiliano, do qual Poggio Bracciolini acabava de descobrir o manuscrito da *Institutio oratoria*; e Valla considerava como obra principal da sua vida os *Elegantiarum linguae latinae libri VI*, nos quais restaurou o uso clássico da língua latina. Valla, exercendo crítica histórica, preferindo o gramático Quintiliano ao orador

---

24 Lorenzo Valla, 1407-1457.
De voluptate; De voluntate et vero bono; De libero arbitrio; Elegantiarum latinae linguae libri VI; Dialecticae disputationes; De Donatione; Historiarum Ferdinandi Regis libri III.
G. Mancini: *Vita di Lorenzo Valla.* Firenze, 1891.

Cícero, restabelecendo o uso de uma língua já não falada, só pode ser caracterizado como historicista; historicismo de oposição, irreverente, reverso do passadismo nostálgico dos outros humanistas. Valla é também historicista no restabelecimento anacrônico da moral epicuréia. E essa combinação de historicismo com "naturalismo" é bem classicista. Um verdadeiro classicismo no "Quattrocento" "primitivo" só é possível como restauração historicista do naturalismo moral dos antigos. Pontano apresenta o naturalismo de maneira ingênua; ele é mesmo assim, por natureza. A tentativa de apresentar o naturalismo moral como poesia histórica, sucessão legítima da poesia antiga, eis o classicismo de Poliziano.

Ambrogio Poliziano[25], considerado como humanista, parece apenas um imitador virtuosíssimo dos autores clássicos; mas considerado como "naturalista", poeta do hedonismo alegre, parece então aplicar a mesma virtuosidade à celebração dos prazeres efêmeros da "bela giovinezza" do seu amigo e patrão Lorenzo. De qualquer modo, parecerá *virtuose* vazio que sabe fazer tudo com a mesma elegância. Daí a grave injustiça tantas vezes cometida contra esse poeta autêntico. Em Poliziano encontram-se realismo "primitivo", popular, de Lorenzo, e a poesia culta de Pontano; a ligação é feita pelo historicismo, do qual Valla era o representante, pela vontade consciente não de imitar os antigos, e sim de sentir e escrever como os antigos. Pelo seu historicismo, Poliziano é o primeiro classicista das literaturas européias; e, já por isso, uma figura de alta significação histórica. Mas ele seria apenas isso, reproduzindo fria e elegantemente os

---

25 Angelo Ambrogini Poliziano, 1454-1494.
Favola di Orfeo (1471); *Stanze per la Giostra* (1478); *Strambotti; Canzoni a ballo.*
Em latim: *Silvae; Ambra; Rusticus; Miscellanea* (1489).
Edição: *Stanze, Orfeo e Rime,* por G. Carducci, 2ª ed., Bologna, 1912. – *Poesie latine,* por J. Del Lungo, Firenze, 1867.
A. Fumagalli: *Ambrogio Poliziano.* Roma, 1914.
P. Micheli: *La vita e le opere di Ambrogio Poliziano.* Livorno, 1917.
G. Vaccarella: *Saggio sulla Rinascenza e la poesie di Ambrogio Poliziano.* Palermo, 1921.
E. Rho: *La lirica di Ambrogio Poliziano.* Torino, 1923.
L. Malagoli: *Le Stanze e l'Orfeo e lo spirito del Quattrocento.* Roma, 1941.

modelos antigos, como tantos outros classicistas posteriores, se nele não houvesse uma angústia secreta que dá vida à sua poesia.

Poliziano foi humanista eruditíssimo, um dos fundadores da filologia moderna. Está cheio de reminiscências latinas e gregas, e na edição crítica das suas poesias italianas, por Carducci, aparecem indicadas, quase em todos os versos, e paráfrases de Teócrito, Horácio, Virgílio, Ovídio. Justamente nas poesias italianas Poliziano é mais convencional:

> "Zefiro già di be' fioretti adorno
> Avea de' monti falta ogni pruina:
> Avea fatto al suo nido già ritorno
> La stanca rondinella peregrina:
> Soavemente all' ora mattutina:
> E la ingegnosa pecchia al primo albore
> Giva predando or uno or l'altro fiore."

São visões encantadoras do belo mundo mediterrâneo, as que começam com esses versos conhecidíssimos da *Stanze*; mas os pormenores são livrescos, não são vistos, não dão um quadro completo. São antes uma série de belíssimas variações musicais sobre um tema antigo. As *Stanze* não têm conteúdo significativo – pelo menos parece assim – são uma série de paisagens, caças, festas, num mundo de pura imaginação: sonho alegre e vazio de um culto gozador da vida. Por isso, De Sanctis profetizou *ex eventu* que a "voluttà idillica" de Poliziano levará à musicalidade vazia de Metastasio e da ópera. Com efeito, seu *Orfeo* é a primeira ópera italiana; mas também pastoril de frescura toscana. O cultíssimo Poliziano, último requinte da civilização florentina, é ao mesmo tempo representante de uma poesia juvenil:

> "Nel vago tempo di sua verde etate" –

assim começam as *Stanze*. Poliziano gosta de estudar ao ar livre, entre árvores e flores, e a primavera – Botticelli a pintou – é como a redentora dos seus instintos:

> "Ben venga maggio,
> E il gonfalon selvaggio".

Nas poesias latinas é que o naturalismo de Poliziano rebenta com toda a força, num erotismo muito mais lascivo do que o de Pontano; e ao mesmo tempo consegue a maravilha de exprimir na língua "morta" o sabor da paisagem da Toscana. Poliziano é um realista latino. Para esse historicista, o passado transformou-se em vida, sem as falsidades do passadismo. Ele mesmo se tornou homem antigo, unidade perfeita de alma e corpo. É a síntese do humanismo romântico com o realismo de Lorenzo.

Não realizou integralmente esse ideal anticristão ou antes acristão, pré-cristão. O cristianismo recalcado volta como platonismo, nesse amigo do platonista cristão Marsilio Ficino. As *Stanze*, aparentemente sem conteúdo sério, revelaram-se à análise ideológica como "alegoria da vida do espírito", poesia platônica. Não tem muita significação a poesia religiosa de Poliziano, os seus hinos à Virgem; o seu credo está na apóstrofe à deusa Palas: "O sacrosancta Dea, figlia di Giove". A angústia, pouco pagã, de Poliziano encontra-se na poesia erótica, perturbada pelos presságios da angústia maior que lhe causou o fim desgraçado da vida. Poliziano tem algo de um Oscar Wilde, mais culto e mais delicado. Logo depois vem Savonarola.

À luz dessa nova interpretação, já não é possível traçar uma linha reta de Poliziano a Metastasio; a história da literatura italiana perde um aspecto dramático. Em compensação, revela-se o verdadeiro lugar de uma das obras mais esquisitas dessa literatura: a *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna[26]. O romance enorme, cheio de descrições

---

26 Francesco Colonna, 1432-1527.
Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. (A primeira edição, de 1499, é a mais bela produção da famosa oficina de Aldus Manutius, em Veneza.)
C. Popelin: *Le songe de Poliphile.* Paris, 1883.
V. Zabughin: *L'oltretomba classico, medievale, dantesco del Rinascimento.* Roma, 1922.
L. Fierz-David: *Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance.* Zuerich, 1948.

de obras de arte, palácios, jardins, foi classificado entre as obras típicas do "Cinquecento", produto máximo da "conspicuous consumption" dos *nouveaux riches* do século XVI. Mas é, por outro lado, obra de um padre, pretendendo dar uma espécie de itinerário místico da alma, procurando imitar a visão de Dante; e a apresentação da viagem fantástica como sonho lembra bastante o *Roman de la Rose*. A *Hypnerotomachia Poliphili* seria bem medieval; mas o fim da viagem e a suprema felicidade de Polifilo é a contemplação da Vênus nua. Francesco Colonna não é inteiramente humanista nem inteiramente *trecentista*. O seu fim é a criação de um mundo de pura ilusão e imaginação, um reino da arte pura. Colonna é um Poliziano deformado, quase patológico, prestando-se a interpretações psicanalíticas. Mas o seu mundo de ilusão artística, quando purificado, será o mundo de Ariosto.

Em Lorenzo, Pontano, Poliziano, Francesco Colonna encontra-se um elemento contraditório: há em todos eles uma certa angústia religiosa. Na interpretação da Renascença por Burckhardt, assim como nas de Symonds e de De Sanctis, não há lugar para isso; admitem apenas misturas vagas de religiosidade popular com reminiscências da mitologia pagã, o que dá como resultado as superstições das quais a Renascença é extraodinariamente rica. A situação religiosa da Itália no "Quattrocento" seria a seguinte: nas classes altas, indiferença religiosa até o ateísmo proclamado, junto com superstições disfarçadas em ciências, como astrologia e magia; nas classes baixas, religiosidade enfraquecida e superstições populares em abundância. Ora, as superstições populares são de todos os tempos, e na Itália quase sempre são resíduos do paganismo antigo. Ao lado da indiferença e do ateísmo, aliás raro, das classes cultas, há angústias religiosas até nos espíritos aparentemente descrentes, e com tanta permanência que não podem ser interpretadas como reação passadista da burguesia assustada pelas tempestades políticas. As chamadas "ciências ocultas" não constituem um bloco; é preciso diferenciá-las, distinguindo precursoras das ciências modernas e resíduos de crenças antigas. Enfim, os homens cultos e os populares participam igualmente de movimentos religiosos, comparáveis aos do "Trecento", e sem o conhecimento dos quais a revolta de Savonarola seria um caso isolado e incompreensível. O

"Quattrocento" é época de profundos interesses religiosos que deixaram vestígios importantes na literatura[27].

Não se deve dar muita importância ao fato de um humanista violento e antipático como Francesco Filelfo ter escrito uma *Vita de Sanctissimo Joanni Baptista* (1446). Já é mais interessante um Maffeo Vegio, latinista ortodoxo e ao mesmo tempo cristão devoto, escrevendo um poema religioso, *Antonias* (1437), sobre a vida de santo Antônio, nos moldes da epopéia clássica. Antes de tudo, a poesia religiosa de Lorenzo de Medici[28] constitui uma série de sintomas importantes. Trata-se de uma "rappresentazione sacra", de *Laudi*, e de um poema filosófico. A "rappresentazione" *Santi Giovanni e Paolo* (1489) lembra o fato de ser a Florença do século XV o centro do teatro religioso na Itália; lá escreveu Feo Belcari[29] as suas "rappresentazioni", de uma religiosidade simples e sincera. As *Laudi* de Lorenzo, das quais a dirigida ao Crucifixo ("Vieni a me peccatore...") é a mais comovida, retomam a tradição da lírica religiosa do "Trecento"; também não é fato isolado: Leonardo Giustiniani escreveu *Devotissime* e *Sancte laudi* (impressas em 1471), e o movimento popular dos Bianchis, muito comparável aos movimentos que acompanham o franciscanismo, deu origem a numerosas *laudi* anônimas, expressões de fé ingênua.

Enfim, Lorenzo escreveu um poema filosófico: *L'Altercazione* (1474). O assunto é, na aparência, um lugar-comum horaciano: a vida na cidade comparada à vida melhor nos campos. No fundo, trata-se, como em muitas poesias medievais e barrocas, da comparação entre a vida ativa e a vida contemplativa; mas a argumentação não é teológica, e sim filosófica: o desejo humano de construir um mundo espiritual, fora e independente das realidades materiais. É o mesmo pensamento platônico que aparece

---

27 K. Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Berlin, 1918.
V. Zabughin: *Storia del Rinascimento cristiano in Italia.* Milano, 1924.
E. Walser: *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance.* Basel, 1932.
C. Angeleri: *Il problema religioso del Rinascimento.* Firenze, 1952.

28 A. Viscardi: "La poesia religiosa del magnifico Lorenzo". (In: *Atti del Reale Istituto Veneto,* LXXXVII, 1928.)

29 Feo Belcari, 1410-1484. (Cf. "Realismo e misticismo", nota 34.)
F. Ceccarelli: *Feo Belcari e le sue opere.* Siena, 1907.

no sentido alegórico das *Stanze*, de Poliziano. E um dos interlocutores do poema dialogado de Lorenzo é Marsilio Ficino, mestre e amigo do Magnífico, criador da Academia de Florença e de um sistema filosófico, no qual o platonismo e a religião cristã estavam reconciliados.

Marsilio Ficino[30] não foi um filósofo original. Mas o seu esforço para construir um sincretismo filosófico-religioso, um platonismo cristão, tem alta importância sintomática, como testemunho da premência simultânea das angústias filosóficas e religiosas. O platonismo de Ficino, ansioso por adaptar-se à teologia mística do amor, chega a uma teoria emanatista do amor divino, espalhado no mundo. A filosofia de Ficino representa a feição que a mística podia tomar no ambiente do "Quattrocento".

Em geral, o misticismo renascentista não é contemplativo; é uma doutrina de ação, mais perto do ocultismo moderno do que da mística medieval. Está ligado a um certo desajustamento, à desproporção entre as exigências do "super-homem" renascentista, representante de um possibilismo extremo, por um lado, e, por outro lado, os obstáculos da realidade semimedieval, eclesiástica e agrária. O espírito renascentista, de feição estética, personifica logo esses obstáculos como Fortuna, a deusa arbitrária, que é a inimiga do mérito pessoal e portanto da Glória, tão cobiçada pelos *condottieri* e pelos humanistas. À Fortuna os humanistas opõem a resignação estóica, ou então a evasão para o reino do espírito puro, das idéias platônicas. Ou então, procuram conquistar forças sobre-humanas, dedicando-se às ciências ocultas. Por isso, porque o ocultismo renascentista é doutrina de ação, encontram-se entre os ocultistas da Renascença alguns precursores da ciência e técnica modernas: Paracelsus, Cardano, Giovanni Battista della Porta. A maior aspiração dessa gente é a magia; até na Cabala judaica procuram processos mágicos para dominar a Fortuna. A astrologia, ao contrário, encontra muitos inimigos, porque limita a liberdade humana, sujeitando o homem ao determinismo das

30 Marsilio Ficino, 1433-1499.
Theologia platonica de immortalitate animarum.
A. Della Torre: *Storia dell'Accademia platonica de Firenze.* Firenze, 1902.
G. Saitta: *La filosofia di Marsilio Ficino.* Messina, 1923.
P. Kristeller: *The Philosophy of Marsilio Ficino.* New York, 1943.

constelações astrais. O apego do homem renascentista às ciências ocultas é um fato importante: impede a confusão entre humanismo e progressismo moderno. "Moderna" é antes a distinção nítida das atitudes diferentes do homem renascentista com respeito à magia e à astrologia: daí resulta compreensão melhor do possibilismo e do conceito da "Fortuna", de tanta importância ainda em Maquiavel. A figura, no estudo da qual se aprendeu aquela distinção, é a do maior místico da Renascença: Pico da Mirandola[31]. Sábio de erudição enciclopédica, Pico é, no fundo, um universalista medieval. Na Cabala judaica não procurou apenas processos de magia, mas também os vestígios da perdida religião universal que pudesse unificar todas as religiões positivas e armar o homem contra as forças do desconhecido; Pico é um místico angustiado. A sua oposição contra a Igreja não é atitude de um livre-pensador, e sim de um defensor da liberdade espiritual da alma mística contra as imposições do dogma formulado. A "dignidade do homem, eis a grande aspiração de Pico da Mirandola: o homem é um ser inteiramente livre, independente das forças sobrenaturais do alto e de baixo, construindo livremente o seu reino do espírito. Em Pico da Mirandola adivinha-se algo no fundo místico do famoso individualismo da Renascença.

Será fácil afirmar que esse individualismo causou a ruína política da Itália; outros motivos mais fortes intervieram para isso. Mas o individualismo impediu, até Maquiavel, a formação de uma doutrina política coerente. Quanto à vida pública, havia três atitudes diferentes, conforme as classes: a evasão, atitude da aristocracia vencida; a retirada para a vida particular e econômica, atitude da burguesia; e a revolução democrática, atitude popular que assume – o que é muito significativo – feição de revolta religiosa contra o paganismo das classes altas da sociedade. Serão as atitudes de Sannazzaro, Alberti e Savonarola.

---

31 Giovanni Pico da Mirandola, 1463-1494.
De hominis dignitate; Contro l'astrologia, etc.
E. Anagnine: *Giovanni Pico da Mirandola. Sincretismo religioso-filosofico.* Bari, 1937.
E. Garin: *Giovanni Pico da Mirandola, Vita e Dottrina.* Firenze, 1937.

O grande representante da evasão é Jacopo Sannazzaro[32]; é importante o fato de ter esse filho de pais espanhóis, nascido e vivido em Nápoles, no reino onde havia ainda aristocracia latifundiária, mas já vencida pelo poder dos reis da casa de Aragão. Sannazzaro ocupa um lugar da maior importância na história da literatura universal: com o romance pastoril *Arcadia* criou um gênero que, durante quase dois séculos, foi cultivado em toda a Europa. Mas esse fato prejudicou muito a fama de Sannazzaro. Porque o romance pastoril, com os seus camponeses falando a linguagem delicada de cortesãos aristocráticos e cuidando mais de aventuras amorosas do que dos trabalhos rudes do campo, é um gênero falso; custou muito destruí-lo. E a *Arcadia* já revela todos os característicos do gênero: o estilo afetado da narração, as poesias insertas, de sentimentalismo choroso ou de galantaria sutil, as cenas monótonas de festas, caças e enterros dos pastores, os nomes gregos dos personagens, o elemento autobiográfico (a *Arcadia* é história amorosa do próprio autor), e as alusões aos acontecimentos políticos da época. No mais, a *Arcadia*, embora representando um novo gênero, tem pouco de original; o texto é um mosaico de reminiscências de Teócrito, Virgílio e outros autores antigos.

Contudo, Sannazzaro sofreu a injustiça dos tempos; é um poeta autêntico. A *Arcadia* passa-se numa Grécia imaginária, justamente naquela parte central do Peloponeso da qual a historiografia não tem quase nada que dizer. Na verdade, a paisagem arcádica de Sannazzaro é, como nas suas encantadoras *Eclogae piscatoriae*, o golfo de Nápoles, o mesmo que Pontano cantara, e Sannazzaro não é indigno do seu grande antecessor. Mas enquanto o golfo de Pontano é uma paisagem dionisíaca, caem sobre o golfo de Sannazzaro as primeiras sombras do crepúsculo. Na poesia de

---

32 Jacopo Sannazzaro, 1458-1530.
Arcadia (primeiras edições, 1502 e 1504); *Eclogae piscatoriae* e outras poesias latinas; *De partu virginis* (1526).
Edições: *Arcadia,* por M. Scherillo,Torino, 1888: e por F. Carrara, Torino, 1926.
Eclogae piscatoriae por W. P. Mustard, Baltimore, 1914.
F. Torraca: *La materia dell'Arcadia.* Città di Castello, 1888.
E. Bellon: *De Sannazzarii vita et operibus.* Paris, 1895.
V. Zabughin: *Virgilio nel Rinascimento italiano.* Milano, 1924.

Sannazzaro há uma melancolia nobre, aristocrática, ou, se quiserem, virgiliana. É o poeta da paisagem na qual Virgílio foi enterrado. Sannazzaro é cristão; escreveu um poema épico em latim sobre a Virgem. Nesse pormenor também pertence ao passado: ou antes, coloca-se deliberadamente no passado. A *Arcadia* é o sonho de uma vida mais feliz, mais pura; não um sonho fantástico, mas sonho de um artista consciente. É a construção de uma paisagem irreal, mas possível, entre os mares e sob um céu de horizontes fechados. É o sonho de evasão dos últimos aristocratas, sonho de um mundo em que não há descobertas geográficas nem necessidade de negócios e de comércio marítimo. Sannazzaro era um espírito algo estéril, mas nobre.

Leone Battista Alberti[33] é um burguês de Florença, quer dizer, burguês quase aristocrático e "super-homem" do "Quattrocento". É um dos grandes homens universais da Renascença. A glória do arquiteto do Palazzo Rucellai e da fachada de Santa Maria Novella sobreviveria principalmente na história das belas-artes, se Alberti não fosse também o autor de *Della Famiglia*, que interessa aos historiadores da economia política como um dos primeiros documentos do autêntico espírito burguês; Alberti, bom pai de família e chefe de uma economia doméstica modelar, é precursor de Franklin. Gênio universal das artes e gênio da economia doméstica são qualidades pouco compatíveis. A explicação do equilíbrio encontra-se em *Defunctus*, um dos diálogos dos *Intercenali*: uma teoria completa da luta entre a "Fortuna" e a "Virtù" humana. A "virtù" de Alberti e da Renascença inteira não é a virtude cristã. É o desenvolvimento completo das qualidades do indivíduo humano; num indivíduo genial como Alberti, o resultado desse desenvolvimento será o "uomo universale"; num indivíduo comum, será pelo menos a "cultura geral" do burguês bem-educado e bem-formado. São as armas do homem contra a "Fortuna", o jogo arbitrário dos

33 Leone Battista Alberti, 1404-1472.
Intercenali; Della famiglia.
G. Dolci: *Leone Battista Alberti, scrittore.* Pisa, 1912.
W Sombart: *Der Bourgeois.* Muenchen, 1913.
P. H. Michel: *La pensée de Leone Battista Alberti.* Paris, 1930.

acasos; o grande indivíduo vencerá com essas armas o mundo e conquistará a "Glória"; no caso do indivíduo comum, a "Fortuna" revela-se como autêntica superestrutura do ambiente, já não feudal, já não medieval, mas ainda não burguês, ainda cheio de obstáculos irracionais contra o desejo de levar uma vida racional e equilibrada. "Virtù" contra "Fortuna", eis o começo da luta pela racionalização da vida. Primeiro, da vida em família e nos negócios; só depois, no Estado. Leone Battista Alberti é o primeiro gênio da burguesia.

O passado foi da aristocracia. O futuro será da burguesia. Por um momento, momento crítico ao fim do "Quattrocento", o presente pertence ao povo. E não deixa de ser significativo que o representante do povo seja um monge: Gerolamo Savonarola[34], fazendo a revolução democrática em Florença. A sombra de Savonarola anda pelos séculos, carregada menos dos anátemas da Igreja que mandou queimar o revoltado, do que das maldições do mundo culto que não lhe perdoa a revolução desastrosa contra a civilização medicéia. Mas Savonarola não era inimigo da alta cultura. A profunda influência que o monge exerceu na mente de Botticelli e Miguel Ângelo basta para refutar a acusação, e o convento de San Marco, em que Savonarola viveu, é um santuário da arte. Savonarola é representante máximo, não da hostilidade contra a Renascença, mas da outra Renascença, cristã e popular, que com os monges de são Francisco começara e com esse monge de são Domingos acabou. Entre os monges havia sempre poetas, e Savonarola é um dos maiores entre eles, não nas poesias amorosas da sua mocidade, nem sequer nos seus comoventes e ingênuos hinos sacros, últimos rebentos da hinografia medieval, mas em seus sermões – gênero popular, aliás. Savonarola já foi chamado "grande lírico da predicação popular", capaz de visões apocalípticas e proféticas. Quando exclama: "O Firenze, siedi sopra i fiumi de'tuoi peccati! Fa, um fiume di lagrime per

34 Gerolamo Savonarola, 1452-1498.
Prediche (1496).
Edição por F. Cognasso e R. Palmarocchi, 3 vols., Perugia-Firenze, 1930/1933.
P. Villari: *La storia di Gerolamo Savonarola e dei suoi tempi.* 2 vols. Firenze, 1887/1888. (2ª ed., 2 vols., Firenze, 1926.)
A. Galletti: *Gerolamo Savonarola*. 3ª ed. Milano, 1940.

lavarli!" – o leitor moderno se lembra que essas palavras foram gritadas do alto dum púlpito, perto do quadro em que Dante aponta à cidade pecadora os reinos do outro mundo. Savonarola é medieval, reacionário, sim, se a reação popular contra a burguesia aristocratizada pode ser considerada reacionária. Neste sentido, Arnaldo da Brescia e Jacopone da Todi também eram reacionários. Savonarola reúne a paixão política de Arnaldo e a força lírica de Jacopone; é um homem do "Trecento". Em Savonarola queimaram o último descendente do mundo de Dante.

Com Savonarola, a Renascença cristã acabou; sobreviverá apenas em poucos poetas evasionistas, dos quais Sannazaro entrará no "Cinquecento". O caso Savonarola, porém, terá conseqüências importantíssimas. A ameaça do povo cristão estava dirigida contra duas forças até então inimigas ou separadas: a Igreja e o humanismo. O caso Savonarola acabou com a rivalidade entre elas. Igreja e humanistas, igualmente ameaçados, concluirão uma aliança; e essa aliança é o que constitui o espírito do "Cinquecento".

. . . .

Capítulo II

O "CINQUECENTO"

"CINQUECENTO" significa "século XVI". Mas se o termo tivesse só esse sentido cronológico, não se justificaria o seu emprego na história literária. Na verdade, aquelas duas expressões não coincidem. O termo "Cinquecento" foi criado para designar a pretensa "idade áurea" da arte italiana: a época de Rafael e Miguel Ângelo. Miguel Ângelo, porém, considerado hoje como o precursor da arte barroca, morreu em 1564; e a primeira igreja barroca, Il Gesù, em Roma, foi construída por Vignola entre 1568 e 1579. Quer dizer, o "Cinquecento", como época do alto classicismo, terminou muito antes do século XVI. Por outro lado, Rafael, que morreu em 1520, aproxima-se tanto de seu mestre, do quattrocentista Perugino, que não é possível atribuir a este ou àquele, com plena segurança, certos quadros. É verdade que Lorenzo de Medici, Poliziano, Pulci e Boiardo morreram entre 1492 e 1495, e Pontano em 1503; Sannazzaro, porém, só morreu em 1530, e nada justifica a suposição de o fim do "Quattrocento" coincidir com o final do século XV. Ao contrário, os contemporâneos consideraram como fim da Renascença, e portanto do "Quattrocento", o ano de 1527, em que Roma foi saqueada pelos mercenários do imperador Carlos V e o brilho renascentista da corte papal acabou; no mesmo ano começou a agonia da República de Florença, destruída em 1530. Desse modo, o "Cinquecento", em sentido histórico, é uma época de transição

entre o "Quattrocento" e o Barroco, compreendendo menos de 50 anos; é a época durante a qual a arte renascentista caiu em decadência e enfim em decomposição. Nas artes plásticas é a época de Giovanni da Bologna e Baroccio, do chamado maneirismo.

A literatura italiana do "Cinquecento"[1] era a maravilha da época; a Europa inteira a conhecia, admirava e imitava assiduamente. Constitui, com efeito, um edifício imponente. Mesmo hoje, quando vastos setores daquela literatura – a poesia lírica petrasquesca, a comédia à maneira de Plauto – se tornaram obsoletos e ilegíveis. Ainda resta muito de admirável: a epopéia fantástica de Ariosto e a poesia grave de Miguel Ângelo, o aristocratismo nobre de Castiglione e a individualidade exuberante de Cellini, a crítica de Maquiavel e a sabedoria prática de Guicciardini; até mesmo expressões dissonantes como o humor rústico de Folengo e do Ruzzante e libertinagem de Aretino participam, de qualquer modo, do equilíbrio feliz entre a força vital das personalidades e a serenidade da expressão estilística, regulada pelos modelos antigos. O "Cinquecento" revela as características de uma síntese definitiva.

Como elementos dessa síntese apontam-se o culto da Antiguidade e o gênio nacional italiano; a nação ter-se-ia lembrado das origens antigas da sua civilização e conseguido, por um momento feliz imediatamente antes da derrota das esperanças políticas e eclesiásticas, o acordo perfeito entre a expressão antiga e a expressão moderna. Contra essa interpretação convencional do "Cinquecento" podem-se levantar numerosas objeções: a poesia romântica de Ariosto não tem nada que ver com os modelos antigos, nem tampouco a melancolia aristocrática de Castiglioni e o individualismo desequilibrado de Cellini; até a política de Maquiavel, que se apresenta como comentário perpétuo da história romana, é moldada em cânones modernos, nos quais nenhum romano teria reconhecido o espírito da sua cidade. Espírito antigo encontra-se só em outros setores da literatura *cinquecentista*: há qualquer coisa dos elegíacos romanos, de Catulo, Propércio, Tibulo, dentro das formas modernas da lírica petrarquista, e Plauto teria gostado das comédias de Bibbiena e Grazzini. São justamente aqueles

---

1 G. Toffanin: *Il Cinquecento.* Milano, 1935.

gêneros da literatura *cinquecentista* que caíram depois em olvido, porque tinham estabelecido uma convenção que repugnou ao espírito italiano. A síntese não é tão perfeita como parece. Há mesmo muito desequilíbrio e muita luta lá dentro. Entre expressões aristocráticas e expressões burguesas não era possível reconciliação, depois das catástrofes de 1527 e 1530, que derrubaram a preponderância dos artistas burgueses a serviço do Papado, em Roma, e a república em Florença, restabelecendo regimes de feudalismo falsificado, feudalismo de *parvenus* sob proteção estrangeira. No seio do humanismo brigaram "ciceronianos" e "erasmianos", até essa briga se transformar em luta mais séria entre humanistas, pagãos e paganizantes, aliados à Igreja, e humanistas cristãos, aliados à Reforma. Mas nem essas alianças se mantiveram. As tentativas de reforma erasmiana sucumbiram ao espírito puritano do calvinismo. A aliança entre Humanismo e Igreja, concluída diante da fogueira que consumiu o corpo de Savonarola, aliança que caracterizou o humanismo romano, nem essa aliança foi mais duradoura: rompeu-se nas sessões do concílio de Trento, que estabeleceu a ortodoxia à maneira espanhola e a própria dominação espanhola na Itália, marcando quase o fim da literatura nacional. A literatura do "Cinquecento", em vez de apresentar um modelo de síntese equilibrada, saudade dos italianos humilhados do século XVII, acompanha uma tragédia: a tragédia nacional da Itália. Faz-se mister uma reinterpretação completa do "Cinquecento".

Se o "Cinquecento" é classicista, o "Quattrocento", tão diferente, não o pode ter sido da mesma maneira. Com efeito, o classicismo inegável do "Quattrocento" está mais na sua literatura latina do que na sua literatura italiana; Pontano é classicista, mas Lorenzo de Medici é realista, e só Poliziano, que escreveu em latim e em italiano, introduziu o classicismo na literatura "vulgar". De acordo com isso, a literatura latina perdeu, no século XVI, muito da sua importância, enquanto se dá o paradoxo: humanistas ortodoxíssimos como Bembo, dominando perfeitamente a língua de Cícero, preferem exprimir-se em italiano. O "Quattrocento" é o século do classicismo em latim; o "Cinquecento" é o século ou meio século do classicismo em língua italiana. Outro conceito que mudou de significação foi o platonismo: o do "Quattrocento" procura a reconciliação da nova mentalidade com cristianismo, cria uma mística e quase uma religião sincretista; o platonismo do "Cinquecento" é cristão, pretende continuar e apoiar a

tradição cristã, ou então – no caso do neoplatonismo erótico – substituí-la. O platonismo do "Cinquecento" desempenha a função da escolástica no "Trecento", e o "Cinquecento" pode ser definido, *grosso modo*, como síntese do humanismo e do "Trecento" ressuscitado. Daí o culto de Dante e Petrarca, daí a possibilidade de a Igreja se aliar ao movimento, aliança que constitui o primeiro ato da tragédia. O segundo – a reação às catástrofes de 1527 e 1530 – foi a procura de uma doutrina, de um ponto firme no caos da decomposição política e social; o terceiro ato, o da decadência, acaba com a cisão da literatura italiana em duas: a literatura pseudo-heróica, "barroca", das classes dirigentes, e a literatura popular e regionalista, separação pela qual a literatura italiana se caracteriza até hoje. A grande síntese do "Cinquecento" fracassara.

Esse fim lança uma luz retrospectiva sobre o "Cinquecento". A aparência da síntese nasceu pela colaboração das "classes literárias" no classicismo. São as mesmas classes que fizeram a literatura do "Quattrocento": a burguesia aristocratizada e os seus "clérigos", os humanistas, constituem o bloco "Humanismo"; a pequena-burguesia, sem erudição clássica, e os escritores de origem popular, encontram a sua representação espiritual na Igreja, e só a invasão do protestantismo na Itália e a sua opressão pela Contra-Reforma destruirão essa representação. A aliança entre Humanismo e Igreja significava, portanto, uma espécie de união nacional: todos se reconheceram no classicismo, seja o aristocratismo fantástico de Ariosto, seja a lírica petrarquista e o teatro plautino dos humanistas, seja o conto boccacciano, "burguês", de Bandello; até um catilinário como Lorenzino de Medici e um popular inculto como Aretino se referem aos modelos antigos. A história do "Cinquecento" é a história da dissolução daquela "união nacional". As tentativas de encontrar um ponto firme no caos já diferem muito: aristocratismo de Castiglione, reação cristã entre os humanistas (Girolamo Vida), política do burguês Maquiavel, rusticismo de Folengo. No último ato, a dissensão será completa: o papel da aristocracia, já subjugada pelos espanhóis, é desempenhado pelos individualistas violentos à maneira de Cellini; os humanistas dedicam-se ao epicurismo céptico, como Firenzuola, ou a tentativas de reforma religiosa, como o círculo de Vittoria Colonna; o burguês Guicciardini representa a renúncia ao ideal antigo e a preferência pelo conformismo; e a literatura popular, das farsas

rústicas do Ruzzante até à *Commedia dell'Arte*, separar-se-á das tradições classicistas para encontrar nas raízes do gênio popular tradições mais antigas: as origens da comédia romana.

O caso Savonarola produziu a aliança entre Igreja e Humanismo. Até então, Roma não fora um dos maiores centros das atividades humanistas. Paulo II, sucessor do Papa-humanista Pio II, instaura até processo contra Pomponio Laeto e os membros da Academia romana; e os papas da casa Borgia não eram humanistas. Depois do caso Savonarola, a situação mudou: com Júlio II, Roma torna-se o maior centro do humanismo. Em Roma, como dizia Mommsen, sente-se a atmosfera da história universal; em comparação, Florença sempre foi uma cidade provinciana. E em torno de Roma, no deserto da Campanha romana, onde as ruínas lembram a cada passo a majestade da História, não existe aquela paisagem humana, rústica, que constitui o encanto popular em torno da Florença cultíssima. Em Roma não é possível o realismo do "Quattrocento". Tudo ali é grandioso, clássico, e o poder que lá reside tende sempre a identificar-se com a Roma antiga. Os humanistas de Roma sentiam-se romanos. Identificaram a Roma antiga com a Itália atual. O ideal do "super-homem" burguês-aristocrático do "Quattrocento" tem agora um conteúdo mais concreto, um conteúdo romano, italiano, nacional. A literatura dessa gente será grandiosa, pomposa, entre o digno e o bombástico, com veleidades de zombar dos incultos e dos estrangeiros bárbaros. Se o fundamento dessa civilização fosse aristocrático, já seria uma literatura barroca. Mas essa civilização é, apesar das grandiosidades romanas, essencialmente burguesa, e assim nasce o fenômeno que é típico das civilizações burguesas: o classicismo.

Houve gênios classicistas, como Goethe; e o grande talento sem gênio encontra no classicismo terreno sobremodo propício: é o caso dos Corneille, Pope, Alfieri. Mas, em geral, está inerente ao classicismo a imitação hábil, o convencionalismo; e o classicismo italiano não faz exceção. Sobretudo a poesia lírica ressente-se da imitação infatigável de Petrarca e dos conceitos platonizantes do amor, e a comédia, de tanta vivacidade e abundância, foi sufocada pelo impacto do modelo Plauto. Essa objeção de convencionalismo não se pode, porém, fazer, de modo algum, a Ariosto: o seu poema fantástico-romântico, embora continuação do poema de Boiardo, com o qual não tem nada de comum a não ser o assunto, não é uma

imitação, nem foi imitado, porque é inimitável. Ariosto é *sui generis*, e a explicação desse mistério não reside apenas no individual do autor; Ariosto, tendo começado a carreira com poesias e voltando-se só mais tarde para a poesia italiana, autor de uma epopéia fantástica de cavalaria e ao mesmo tempo poeta de sátiras realistas, esse Ariosto parece pertencer menos ao classicismo do que ao "Quattrocento".

Ludovico Ariosto[2], apesar do seu gênio, é um dos poetas mais "fáceis" da literatura universal. Não precisa de comentários nem impõe esforços de interpretação. Se aventuras de cavaleiros tivessem para o homem moderno o mesmo interesse que o noticiário dos jornais, o *Orlando Furioso* poderia ser lido como um romance policial. Mas não é, hoje, legível assim, e quanto mais a crítica se aproxima do poema, tanto mais dificuldades surgem. O problema não é explicar o que está escrito no *Orlando Furioso*, mas explicar por que foi escrito. Segundo a lenda, o Cardeal de Ferrara, ao receber a obra das mãos do poeta, disse: "Messer Ludovico, onde achaste todas essas loucuras?" A atitude do homem moderno diante do *Orlando Furioso* deve ser mais ou menos a mesma. O intuito do autor –

"Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci emprese io canto" –

---

2 Ludovico Ariosto, 1474-1533.
Poesias latinas; *Orlando Furioso* (primeira edição, 1516; segunda, emendada, 1521; definitiva, 1532); *Satire* (1517/1531).
Comédias: *I Suppositi* (1509); *Cassaria* (1512); *Negromante* (1520); *Lena* (1529).
Edições: *Orlando Furioso,* por Santorre Debenedetti, 3 vols., Bari, 1928.
F. De Sanctis: "L'Orlando Furioso". (In: *Storia della letteratura italiana*, 1871; 2ª ed. por B. Croce, vol. II. Bari, 1913.)
E. G. Gardner: *The King of Court Poets.* London, 1906.
G. Bertoni: *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara.* Modena, 1919.
H. Hauvette: *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare.* Paris, 1927.
A. Momigliano: *Saggio su l'Orlando Furioso.* Bari, 1928.
B. Croce: *Ariosto, Shakespeare e Corneille.* 2ª ed. Bari,1929.
M. Catalano: *Vita di Ludovico Ariosto.* Genève, 1931.
W. Binní: *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto.* Messina, 1948.
W. Binní: *Storia della critica ariostesca.* Lucca, 1951.

deixa-nos frios. A loucura de Orlando porque Angélica ama a Medoro, as aventuras de Astolfo e Rodomonte, os amores de Ruggiero e Bradamante – é difícil conceber como todos esses nomes foram outrora tão familiares a qualquer homem culto de qualquer nação assim como hoje nos são familiares os personagens de Balzac e Dostoievski. Até ao fim do século XVI, em menos de 70 anos, havia 70 edições italianas dessa obra e traduções para todas as línguas. Daí a "desculpa" usual da existência do poema: o *Orlando Furioso* com os seus cavaleiros valentes, que já não fizeram guerras sérias, com as suas damas amorosas e cultas, com as suas intrigas e cabalas, seria o espelho perfeito da sociedade aristocrática do tempo. Bertoni revelou todas as paralelas entre o poema e a vida ociosa, culta e céptico-corrompida da corte de Ferrara, e a arte de Ariosto compara-se, as mais das vezes, aos quadros suntuosos de Rubens e Paolo Veronese. Ariosto, porém, não era pintor-cortesão. Era um homem estudioso, livresco, que durante grande parte da sua vida esteve exilado da corte, desempenhando altas funções administrativas na Garfagnana, região de camponeses e ladrões que lhe amarguraram a vida. De muitas coisas assim ele se queixa nas *Satire*, modelos de sátira horaciana, espirituosos sem malícia, realistas sem grosseria, obras de um homem inteligente e muito bom. Ariosto é perfeitamente capaz de ser realista: quando a vida lhe revela os seus lados menos agradáveis e também menos pomposos: nas sátiras assim como nas comédias, imitações vivacíssimas de Plauto, modernizando os costumes da comédia romana, apresentando-nos as aventuras amorosas, de nenhum modo aristocráticas, da *jeunesse dorée* de Ferrara com moças duvidosas. Das outras coisas que Ariosto viu em Ferrara – os crimes terríveis do Cardeal Ippolito, apaixonado por Angela Borgia, mandando cegar seu irmão Giulio e castrar o outro irmão, Ferrante – e do saque horroroso de Ravenna, ao qual assistiu, de tudo isso o leitor do *Orlando Furioso* não adivinha coisa alguma. De espelho da época não se pode falar. O *Orlando Furioso* é pura invenção; o próprio autor não nos pede que acreditemos na realidade das suas fantasias. A imaginação do maior gênio não teria sido suficiente para inventar "tantas loucuras", e por isso Ariosto resolveu continuar a obra de Boiardo, colocando os cavaleiros bárbaros da Idade Média no ambiente fino da Renascença. Os cortesãos e humanistas de Ferrara não acreditaram na historicidade nem na possibilidade daquele mundo romântico, e o pró-

prio Ariosto também não. Ao contrário, Ariosto ironiza continuamente os seus personagens, sublinha, em apartes maliciosos, a inverossimilhança das façanhas e o absurdo das paixões, e deixa-nos perplexos, com a pergunta nos lábios: por que o poeta inventou um mundo para considerá-lo depois com tanto cepticismo?

A atitude de Ariosto com respeito a mundo e vida reais era o cepticismo. A realidade não lhe importava. Em vez de chamar-lhe céptico, seria mais exato chamar-lhe indiferente. O seu poema não é o espelho fiel de um mundo brilhante e suntuoso; tampouco o seu cepticismo irônico é o reflexo da decomposição social e moral daquele mundo. O mundo é, para Ariosto, um caos desordenado de criaturas e coisas absurdas; só um deus seria capaz de fazer disso um cosmos, e Ariosto não se julga divino. É apenas poeta, utilizando-se daquele material para tecer combinações imaginárias, infinitas, que têm tão pouco "sentido" como as combinações reais. Daí, o grande papel do "meraviglioso" no poema; Ariosto não acreditava em feiticeiros nem em milagres, mas os outros acontecimentos da vida são porventura mais verossímeis? Os amores que constituem o assunto principal – o herói não é o guerreiro Orlando, mas o louco Orlando, furioso por amor – e as batalhas e lutas que servem só para interromper a monotonia e são, por sua vez, tão monótonas que é preciso ironizá-las, tudo isso é puro arbítrio. A arte de Ariosto consiste na transformação desse arbítrio em lei do seu mundo fantástico. O meio para consegui-lo é puramente verbal, ou antes, musical. O *Orlando Furioso* não é um quadro; é, segundo a expressão justa de Croce, um "tema con variazioni", tão irreal como são todas as almas musicais. Em certo sentido, uma composição musical é sempre uma obra de "l'art pour l'art", porque as leis da composição musical não têm nada que ver com as leis que regem este mundo. O *Orlando Furioso* é assim: a sua estrutura não é determinada pelo assunto, mas pelo ritmo; é uma "melodia infinita", composta de oitavas-rimas. Ariosto é o maior mestre da *ottava rima*; é o instrumento com que esse artista puro domina as desarmonias e dissonâncias da vida *cinquecentesca*, harmonizando aventuras e crimes, loucuras e nobrezas, sabedoria e doidice, tudo numa harmonia maravilhosa, puramente imaginária, e contudo não menos real do que qualquer outra realidade. Ou antes, Ariosto considera esse seu mundo mais real do que o real: porque da "realidade" do seu tempo nada ficou; mas no poema ficou

"...quell' odor che sol riman di noi".

Dominando a realidade pela arte, Ariosto é um clássico. O classicista adapta a sua arte ao mundo, enfeitando-o com decorações ilusórias; por isso os classicismos servem tão bem às civilizações burguesas, nas quais a arte só tem a função de um ornamento. Esse conceito é aplicável a grande parte da literatura *cinquecentista*, em primeira linha à poesia lírica e à comédia. Mas a multiplicidade das formas impõe distinções.

A primeira e mais importante dessas distinções refere-se ao fato de que parte da literatura classicista está em latim e outra parte em italiano. Os autores são, muitas vezes, os mesmos; em todo o caso, trata-se de humanistas que deixaram o latim para escrever em italiano, ou então que preferiram logo a língua vulgar. Quem conhece o orgulho dos humanistas com respeito aos seus conhecimentos latinos, estranhará o fato, tanto mais quanto aquele orgulhoso não era injustificado.

No "Quattrocento", o latim ainda era língua erudita; no século XVI, falava-se e escrevia-se o latim com a maior naturalidade, como uma língua viva. Contudo, a poesia latina do "Cinquecento"[3] não é de primeira ordem. Basta citar Andrea Navagero (1483-1527), o erudito editor de Cícero, Terêncio, Lucrécio, Virgílio, Horácio, Ovídio, Tibulo e Quintiliano, trabalhando para a casa editora Aldus Manutius, em Veneza; a posteridade o conhece sobretudo como o poeta que sugeriu a Boscán a introdução das formas métricas italianas na poesia espanhola. De importância muito maior é a prosa latina, da qual Cícero foi o supremo modelo. Poliziano já escreveu um latim bem ciceroniano. Mas só no "Cinquecento" aparece a plêiade dos "ciceronianos" ortodoxos. O maior é Jacopo Sadoleto[4], o digno bispo de Carpentras e um dos prelados mais nobres daquela época corrompida. Sobrevive em antologias pelo epigrama latino que fez quando desenterraram o grupo de Laocoonte. O latim era quase a sua língua materna; escreveu o diálogo *Phaedrus de laudibus philosophiae* para substituir o diário perdido de Cícero, e não ficou

---

3 A. Sainati: *La lirica latina del Rinascimento.* Pisa, 1919.

4 Jacopo Sadoleto, 1477-1552.
G. Puglia: *Jacopo Sadoleto.* Valle di Pompei, 1923.

aquém do modelo. O mais famoso dos ciceronianos é Pietro Bembo[5], o autor de *Epistolarum familiarum l. VI* e de diálogos que reúnem à dignidade inata da língua a vivacidade coloquial das cartas de Cícero – mas Bembo foi um dos primeiros que se passaram para a língua vulgar; como Castiglione, o autor do *Cortegiano*, que começou com um *De oratore*, e tantos outros. Essas mudanças estão relacionadas com a famosa briga entre ciceronianos e erasmianos: em 1528 – o ano imediatamente seguinte ao saque de Roma – Erasmo, o chefe do humanismo cristão, lançou contra os ciceronianos o seu *Ciceronianus*, acusando-os de romanismo falsificado e de preferência unilateral pelos valores estéticos da língua. O ataque não conseguiu bem o seu fim: o anticiceronianismo partiu de um ponto de vista religioso que pode agradar aos protestantes; mas o protestantismo já estava voltado contra Erasmo, humanista e católico incorrigível. Justamente os chefes do movimento protestante na Itália – Bernardino Ochino, Aonio Paleasio e o espanhol Valdés – eram grandes ciceronianos. A acusação mais séria de Erasmo foi a de falso romanismo, que acertou; o círculo humanista de Roma já estava dissipado, depois da catástrofe de 1527. O sonho romano desapareceu, substituído, mais uma vez, por aquela melancolia passadista, da qual em todos os séculos Virgílio foi o modelo. Foi então que Sannazzaro escreveu o poema *De partu virginis*, poema cristão em estilo virgiliano, e Vida a sua *Christias*. Mas esse virgilianismo cristão estava fora dos interesses e capacidades dos humanistas, indiferentes em matéria de religião.

Para os humanistas, Virgílio não era o "pagão em Advento", o profeta meio cristão da Écloga IV. Para os humanistas, Virgílio era o poeta clássico dos classicistas, a encarnação da Razão poética que sabe bem compor e redigir em versos. "Degli altri poeti onore e lume", no dizer de Dante, que também alegorizara em Virgílio a "Razão", não a dos racionalistas, mas a que tem ao mesmo tempo sentido místico, como o *nous* dos estóicos, o sentido divino, espalhado em toda a parte do mundo. Os humanistas

---

5 Cf. nota 9.
R. Sabbadini: *Storia del Ciceronianismo*. Torino, 1885.
L. Borghi: *Umanesimo e concezione religiosa in Erasmo di Rotterdam.* Firenze, 1935.
A. Renaudet: *Erasme et l'Italie.* Paris, 1946.

deviam simpatizar com esse conceito do "Trecento"; possibilitou-lhes uma idealização e estilização análoga do amor.

Em 1525 Pietro Bembo publicou, em Veneza, o diálogo *Prose della volgar lingua*, em que afirmou, com coragem notável, a superioridade da língua italiana sobre a latina. O primeiro esboço dessa obra, escrita durante muitos anos, é mais ou menos de 1500, e foi realmente ou mentalmente dedicado a uma senhora veneziana, da qual conhecemos só o primeiro nome, Elena. O motivo do trabalho foi a lembrança de Dante, que se exprimiu em *volgar* para ser entendido pela amada; a origem da poesia amorosa do "Cinquecento" é, pois, a mesma que a do "Trecento"[6]. O estudo pormenorizado dessas origens justifica-se, senão por outros motivos, pela enorme importância futura do petrarquismo de Bembo na poesia espanhola, na francesa, na inglesa.

A poesia amorosa em língua italiana, que Bembo tinha em mente, não pode ser a dos provençais nem apoiar-se em teorias escolásticas. Quem quisesse tomar ao pé da letra o amor platônico, discutido no *Cortegiano*, de Castiglione, e nos tratados de poética do tempo, estaria muito errado. O século XVI é uma época de sensualidade desenfreada e de grosseira brutalidade dos costumes. Rabelais é mais verídico do que Leone Ebreo, e até na poesia de Ronsard se encontram expressões inesperadas. As teorias escolásticas, embora ainda muito estudadas, não eram suficientes para conseguir aquela idealização e estilização dos fatos reais, das quais uma arte classicista precisa para se apresentar decente em boa sociedade. A solução foi oferecida pelo platonismo, ou antes, neoplatonismo, do judeu espanhol Leone Ebreo[7], que escreveu em italiano os *Dialoghi d'amore*. Era um homem muito culto; no seu pensamento influíram o neoplatonismo do filósofo judeu medieval Avicebron, a mís-

---

6 Cf. o capítulo sobre Bembo em Toffanin (nota 1), e:
V. Cian: *Un decennio della vita di Pietro Bembo.* Torino, 1885.

7 Leone Ebreo (Judas Abarbanel), 1475-1508.
Diologhi d'amore (escritos entre 1502 e 1505, publicados em 1535).
Edições por S. Caramella, Bari, 1929, e por C. Gebhardt, Heidelberg, 1929.
Joaquim de Carvalho: *Leão Hebreu, Filósofo.* Coimbra, 1918.
G. Fontanesi: *Il problema dell'amore nell'opera di Leone Ebreo.* Venezia, 1934.

tica dos vitorinos e de Bonaventura, o platonismo de Ficino. Contudo, é um pensador original. A sua idéia do amor como princípio universal preparou o caminho ao monismo de Giordano Bruno e Spinoza, que estudavam assiduamente o Ebreo, e a sua meia identificação do amor platônico com o amor sensual excitou a época: Leone exerceu influência profunda sobre Bembo e Castiglione, Ronsard e Du Bellay, Fray Luis de Leon e Camões, Montaigne e Cervantes; estes dois últimos incluíram os *Dialoghi d'amore* entre os seus livros preferidos. Leone é um grande estilista, e os seus períodos revelam, em meio de exposições secas e estéreis, inesperada força poética. A teoria do amor de Leone Ebreu deu ao "Cinquecento" latinizado a coragem de fazer poesia erótica em língua italiana; os próprios *Dialoghi d'amore*, escritos em *volgar*, são tratados e poesia ao mesmo tempo. As formas dessa poesia não podiam ser outras senão as nacionais, as italianas: o soneto e a *canzone*. Com essas formas métricas introduziu-se o vocabulário e a sintaxe de Petrarca. O petrarquismo tornou-se lei rigorosa. Nasceu uma poesia viciada nas raízes pela idealização filosófica e pseudofilosófica e pelo convencionalismo da expressão.

A poesia lírica italiana do "Cinquecento"[8] não tem muito boa fama, e a leitura de uma das grandes antologias revela realmente uma monotonia quase insuportável. Em parte, porém, essa monotonia é a da perfeição formal, assim como acontece em Andrea Del Sarto e outros pintores contemporâneos. Atrás dessa perfeição encontram-se, às vezes, pensamentos originais e até – mais raramente – expressões novas, mesmo no mais difamado dos *cinquecentistas*, em Bembo. E entre o grande número de poetas insignificantes aparecem alguns autênticos, como Galeazzo di Tarsia e Gaspara Stampa. É verdade, no entanto, que faltam as grandes personalidades, e que não há evolução alguma: a poesia *cinquecentista* acabou como principiara. Por isso, não importa a ordem em que os poetas sejam tratados. "Plus ça change, c'est la même chose."

---

8 M. Pieri: *Le petrarquisme au XVIe siècle*. Marseille, 1895.
Antologias:
L. Frati: *Rime di poeti del XVI secolo.* Bologna, 1873.
Lirici del Secolo XVI (Biblioteca clássica econômica Sonzogno, Milano, 1879).

O decano é Pietro Bembo[9], teórico platônico nos *Asolani* – belo panorama, aliás, das conversas espirituosas, no ambiente artístico da Veneza de 1500 – e poeta convencional, imitador servil de Petrarca. No seu tempo, a glória desse ditador literário era imensa; hoje, é desprezado, embora um Burckhardt considerasse como obra-prima o idílio latino *Sarca* – e não é de todo impossível que classicismos futuros lhe tributem admiração maior da que permite o nosso anti-historicismo ingrato. Molza[10] outro difamado, escrevendo de preferência em latim, era homem devasso e poeta licencioso; mas a sua fábula bucólica *Ninfa Tiberina* é uma transfiguração tão bela da paisagem romana que até o severo De Sanctis a admirou. Annibale Caro[11] se não é, apesar do vigor dos seus sonetos satíricos, um grande poeta, é pelo menos um grande escritor, como revela nas suas cartas, consideradas clássicas, na bela tradução de *Dáfnis e Cloe*, e afinal na famosa tradução da *Eneida*: até os anacronismos do estilo dessa obra revelam a arte vigorosa dos *cinquecentistas* para conquistar ao *volgar* as obras da Antiguidade. Giovanni Guidiccioni[12] salva-se aos olhos da posteridade italiana pelo patriotismo de alguns sonetos. Giovanni Della Casa[13], autor famoso do *Galateo*, espécie de *pendant* menos aristocrático do *Cortegiano*, e poeta medíocre, retórico, tinha momentos raros de grande inspiração. Foi sobretudo a noite que o

---

9 Pietro Bembo, 1470-1547.
Epistolarum familiarum libri VI; De Vergilii culice et Terentii fabulis; De Aetna; Gli Asolani (1505); *Prose della volgar lingua* (1525); *Rime* (1530).
M. Santoro: *Pietro Bembo.* Firenze, 1937.

10 Francesco Maria Molza, 1489-1544.
Ninfa Tiberina.
W. Soederhjelm: *Francesco Maria Molza, en renaessenspoets lefverne och diktning.* Helsinki, 1911.

11 Annibale Caro, 1507-1566.
Scritti scelti, edit. e comentad. por V. Cian e E. Spadolini, Milano, 1912.

12 Giovanni Guidiccioni, 1500-1541.
Rime (1557).
E. Chiorboli: *Giovanni Guidiccioni.* Jesi, 1907.

13 Giovanni Della Casa, 1503-1556.
Galateo (1554); *Rime e Prose* (1558).
Edição do *Galateo* por C. Steiner. Milano, 1910.
G. Tinivella: *Il Galateo di Giovanni Della Casa.* Roma, 1937.

inspirou, e ao "Sonno" da "Notte placido figlio", o poeta insone dedicou o famoso soneto que termina com o verso inesquecível:

"...................... o notti acerbe e dure!"

São sobretudo Guidiccioni e Della Casa os menos petrarquistas entre os classicistas do "Cinquecento", que hoje são reabilitados pelo crítico Carlo Bo. Bernardino Rota[14] é menos original e menos desigual. Os 36 sonetos sobre a morte de sua esposa – Rota é o único poeta do amor conjugal, entre os petrarquistas – e as 14 éclogas sobre o golfo de Nápoles, imitam servilmente Petrarca e Sannazzaro, mas com tanto virtuosismo verbal que os contemporâneos o julgavam superior a ambos. Galeazzo di Tarsia[15] é diferente de todos; misteriosa como a sua personalidade, que não foi possível identificar com certeza, é a índole da sua poesia, independente das metáforas petrarquescas, de um romantismo melancólico; com as suas próprias palavras, viu e sentiu "altro sol, altra aurora". Enfim, Gaspara Stampa[16] conseguiu o que nenhum dos outros conseguira: sem romper com o petrarquismo, fazer do soneto convencional o vaso de uma expressão pessoal e apaixonada ("Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco", e "O notte a me più chiara e più beata", com alusão inequívoca), da qual o próprio Petrarca não fora capaz. O preço dessa originalidade foi a vida inteira: iludida pelo primeiro ao qual se entregou, recebida com frieza pelo outro, acabando em febre da alma e do corpo, essa Labbé italiana, menos artista e menos

14 Bernardino Rota, 1509-1575.
In morte da Porzia Capece; Ecloghe piscatorie.
G. Rosalba: "Un poeta coniugale". (In: *Giornale Storico,* XXVI.)

15 Galeazzo di Tarsia, 1520-1553? (foi tantas vezes, já, pelos contemporâneos, confundido com outro poeta do mesmo nome que não é possível identificá-lo com certeza).
Edição por F. Bartelli, Cosenza, 1888.
A. Emanuele: *Galeazzo di Tarsia*. Taranto, 1908.

16 Gaspara Stampa, 1523-1554.
Rime.
Edit. por A. Salza, Bari, 1912.
E. Donadoni: *Gaspara Stampa*. Messina, 1919.
G. A. Cesareo: *Gaspara Stampa, donna e poetessa.* Napoli, 1920.

burguesa do que a cidadã de Lyon, não foi vítima romântica das convenções, que ela desprezou, e sim da poesia desmesurada na sua alma. Gaspara Stampa não era daquele mundo.

Um romântico chamaria "trágica" a vida de Gaspara Stampa, e os dramaturgos barrocos, já na segunda metade do século XVI, seriam da mesma opinião. Os contemporâneos de Gaspara Stampa, não. O seu conceito da tragédia excluiu a paixão "imoral" ou criminosa no herói, justamente o que o Barroco julgará indispensável para chegar à purificação moral no fim da peça. O conceito da tragédia na Renascença é elegíaco, inspirado nos coros líricos de Sófocles, compreendido como espécie de Virgílio da tragédia. Este foi o modelo de Trissino[17] ao escrever a *Sofonisba* (1515), a primeira tragédia "clássica" das literaturas européias, obra que tem apenas o mérito da prioridade cronológica e o mérito menos certo de ter imposto à literatura trágica da primeira metade do século XVI[18] o modelo impróprio da tragédia grega; impróprio porque a tragédia grega é mitológica, enquanto o teatro moderno desconhece o mito. Daí a necessidade de escolher enredos históricos, como na *Rosmunda*, de Giovanni Rucellai (1475-1526), enquanto *Oreste* (1526), do mesmo autor, se transforma quase em tragédia burguesa ou doméstica. O exemplo italiano seduziu, no entanto, os dramaturgos de outras nações: a *Castro*, do português Antônio Ferreira[19], que tem, além da beleza lírica dos coros, a prioridade de ser a primeira tragédia sobre um assunto moderno e nacional, e foi imitada na *Nise lastimosa* (1587), do espanhol Jerónimo Bermudez († 1599). Também pertence à série das tentativas sofoclianas a *Cléopâtre captive* (1552), de Etienne Jodelle, poeta da Plêiade francesa. Em nenhuma dessas obras se conseguiu atravessar a fronteira entre o triste e o trágico. Só o modelo de

---

17 Giangiorgio Trissino, 1478-1550. (Cf. "O barroco protestante", nota 27.)
Sofonisba (1915).
E. Ciampolini: *La prima tragedia regolare della letteratura italiana.* Firenze, 1896.
G. Marchese: *Studio sulla Sofonisba del Trissino*. Bologna, 1897.

18 F. Neri: *La tragedia italiana nel 500*. Firenze, 1904.

19 Antônio Ferreira, 1528-1569.
Castro (1553?).
Edição por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1915.
J. G. Fuccila: *Studies and Notes*. Napoli, 1953.

Sêneca, interpretado de maneira nova, dará a tragédia de Giraldi e Speroni, na Itália, Virués, na Espanha, e Garnier, na França, de Kyd, Marlowe e Shakespeare. A autêntica tragédia moderna será criação do Barroco.

O produto mais vivo da literatura classicista é a comédia[20], embora sem sair da imitação de Plauto. Parece que escrever comédias plautinas, com os conhecidos pais estúpidos e avarentos, filhos enamorados, moças duvidosas e criados astutos, era negócio de toda a gente. Ariosto[21] é um dos primeiros cultores da comédia plautina, e dos mais felizes; e a obra-prima no gênero será de Maquiavel. A imitação de Plauto inicia-se, após as primeiras tentativas do "Quattrocento", com a *Calandria* (1513), de Bibbiena[22], na qual a comicidade das confusões entre gêmeos, nos *Menaechmi*, de Plauto, está desdobrada pelo fato de os gêmeos serem de sexos diferentes; o diálogo da peça é, aliás, de verve irresistível. As imitações dessa farsa vivacíssima foram inúmeras. Só Aretino[23], que imitou na *Talanta o Miles gloriosus*, teve a coragem do plebeu sem erudição clássica, de zombar, no *Filosofo*, dos humanistas, e escolher, no resto, assuntos vivos de invenção própria: no *Marescalco* antecipou a *Epicoene*, de Ben Jonson, e no *Ipocrito*, o *Tartuffe*. Os outros, todos, exploraram Plauto: Firenzuola, nos *Lucidi*, os *Menaechmi*; Gelli, em *La Sporta* (1543), a *Aulularia*. Um dos melhores entre eles é Giammaria Cecchi[24], que imitou, na *Dote*, o *Trinummus*, nos

---

20 J. Sanesi: *La commedia.* Milano, 1911.
L. Russo: *Le comedie fiorentine del 500.* Firenze, 1939.

21 Cf. nota 2.

22 Bernardo Dovizi, dito Bibbiena, 1470-1520.
Calandria (representada em 1513, em Urbino, e em 1518, em Roma, perante o papa Leão X).
Edição em: I. Sanesi: *Commedie del Cinquecento.* Vol. I. Bari, 1913.
Santelli: *Il cardinale Bibbiena.* Roma, 1913.

23 Cf. nota 36.
Il Marescalco (1533); *Cortigiana* (1534); *Ipocrito* (1542); *Talanta* (1542); *Filosofo* (1546).
U. Fresco: *Le commedie di Pietro Aretino.* Camerino, 1901.

24 Giammaria Cecchi, 1518-1587.
Assiuolo (1550).
F. Rizzi: *Le commedie osservate di Cecchi e la commedia classica del sec. XVI.* Rocca S. Casciano, 1904.

Rivali, a *Casina*, nos *Incantesimi*, a *Cistellaria*, na *Stiava*, o *Mercator*; mas no *Assiuolo* conseguiu dramatização eficiente de um assunto boccaccesco. No resto, encontram-se entre os plautianos os nomes mais famosos do tempo: Trissino, imitando, nos *Simillimi* (1548), os *Menaechmi*; Ludovico Dolce, adaptando, no *Capitano*, o *Miles gloriosus*, e no *Marito*, o *Amphitruo*; o famoso ocultista Giovan Battista della Porta, remodelando, na *Trappolaria*, o *Pseudolus* – a relação completa dessas imitações, entre as quais iremos encontrar a *Aridosia*, de Lorenzino de Medici, e o *Candelaio*, de Giordano Bruno, seria interminável. O maior de todos esses comediógrafos é Grazzini, chamado Il Lasca[25]. Também ele imita Plauto, embora tomando os assuntos em Boccaccio e outros contistas; mas a saborosa língua florentina, da qual era considerado o mestre mais espirituoso, é só um dos meios de adaptação perfeita dos assuntos à vida moderna. As comédias de Grazzini são farsas como as dos outros plautianos – o seu *Arzigogolo* é a peça mais cômica do teatro italiano – e ao mesmo tempo um panorama vivo da sociedade italiana do século XVI, dos costumes da burguesia e da *jeunesse dorée*. Se houvesse dúvida quanto à veracidade do quadro, bastaria citar os contos de Bandello[26], homem de bom senso lombardo e sem muita paixão pelos estudos clássicos, grande talento de narrador que o aproxima, às vezes, de Ariosto: o quadro da vida italiana em Bandello é o mesmo que em Grazzini. É como a prova definitiva do caráter burguês da civilização classicista do “Cinquecento”. A historiografia literária tomou em face daquela comédia e daquela novelística uma atitude moralizante: salientou que a comédia obscena de Bibbiena, que era cardeal da Igreja romana, fora representada na presença do Papa Leão X, e isso em 1518, quando no Norte já rebentara a

---

25 Antonio Francesco Grazzini, dito Il Lasca, 1503-1583.
Gelosia; La Spiritata; Le Strega; L'Arzigogolo.
G. Gentile: *Dellle commedie di Antonio Francesco Grazzini.* Pisa, 1897.
M. von Wolff: *Antonio Francesco Grazzini.* Berlin, 1913.

26 Matteo Bandello, c. 1480-c. 1561.
Novelle (1554/1573).
Edição por G. Brognoligo, 5 vols., Bari, 1910.
E. Masi: *Matteo Bandello e la vita italiana in un novellatore del 500.* Bologna, 1900.
Th. G. Griffith: *Bandello's Fiction.* Oxford, 1955.

tempestade da Reforma. A corrupção moral, da qual aquela comédia e novelística são o espelho, teria sido a verdadeira causa da catástrofe italiana.

Esse ponto de vista, em que há algo de verdade, não pode ser mantido integralmente. A imoralidade daquela literatura não pode ser deduzida dos assuntos, tomados quase sempre de empréstimo à comédia latina e à novelística do "Trecento" e do "Quattrocento"[27]. A apreciação moralista já é, aliás, a do próprio Grazzini; na edição de 1582 das suas comédias, justifica-lhes a licenciosidade pelo objetivo de revelar os segredos do vício e ensinar melhores costumes. Mas Grazzini escreveu isso 40 anos depois de ter escrito as comédias e 20 anos depois do concílio de Trento. O moralismo de Grazzini é pretexto; o nosso ponto de vista não pode ser o mesmo, mas seria no fundo o mesmo se considerássemos como fotografia da realidade o que foram imaginações de um grande autor cômico. "Ci è in lui", dizia De Sanctis, "la stoffa di un grande scrittor comico", mas advertiu: "Cosa manca al Lasca? La mano che trema." A corrupção nunca está no assunto; todas as épocas são mais ou menos corrompidas. A corrupção está no autor, na falta de critério moral. E isto se aplica não só ao Lasca, mas a toda a literatura classicista do "Cinquecento", que era, como os classicismos sempre são, conformista; contribuiu até, pela idealização, para ocultar a verdadeira situação social: a derrota do nacionalismo romano dos humanistas, a impotência política da Itália no momento do seu maior desenvolvimento cultural, a degeneração do "possibilismo" renascentista em individualismo anárquico, a atomização da vida, o caos dos valores.

Do humanismo não pôde vir a salvação; estava comprometido demais com os poderes estabelecidos, antigos e novos. Exemplo disso é o famoso "Lorenzaccio", Lorenzino de Medici[28], autor da *Aridosia*, uma das

---

27 G. B. Pellizzaro: *La commedia del secolo XVI e la novellistica anteriore.* Vicenza, 1901.

28 Lorenzino de Medici, 1513-1548.
Aridosia (1535); *Apologia* (primeira edição impressa na *Storia fiorentina*, de Varchi, publicada em 1723).
Edição por F. Revello, Torino, 1921.
M. Storti: *Lorenzino de'Medici e i suoi scritti.* Casalmaggiore, 1907.
A. Salvi: *Lorenzino de'Medici e la sua Apologia.* Sulmona, 1913.
E. Rho: *Lorenzino il tirannicida.* Rovigo, 1928.

melhores comédias plautinas do século. Durante anos, Lorenzino foi companheiro de devassidão do Duque Alexandre de Toscana, seu primo, para descobrir, de repente, a sua vocação de Bruto e assassinar o tirano. No exílio escreveu, para defender-se, a admirável *Apologia*, a maior peça de eloqüência italiana, de uma força digna de Demóstenes. Fez o papel de Bruto; e acabou falando como só um verdadeiro Bruto poderia ter falado. "Lorenzaccio" é um problema psicológico: dramaturgos como Shirley e Musset esforçaram-se para explicar o caso. Mas não é um problema histórico. O Estado já não era, como no "Quattrocento", uma obra de arte, e sim um teatro de crimes, e os humanistas foram os aliados dos criminosos, elogiando-lhes a "virtù" que teria vencido a "Fortuna". A atitude catilinária já era anacrônica.

Em meio do caos moral, ainda permanece possível a procura de um ponto firme fora da realidade, limitando o possibilismo individualista pelas normas da tradição cristã, ou pela "contenance" do ideal aristocrático, ou então pelo senso utilitarista, pragmatista, da burguesia. São as tentativas dos humanistas virgilianos, de Castiglione e de Maquiavel, e em todos eles age o platonismo subterrâneo, herdado da mística do "Quattrocento"; até o Estado de Maquiavel é uma utopia às avessas da utopia platônica. Ou então, as classes plebéias revoltam-se numa tentativa de oposição; representam-nas o pobre clérigo Berni, o proletário inculto Aretino, o camponês Folengo.

O virgilianismo dos humanistas cristãos é a reação italiana contra o ciceronianismo oficial. Virgílio fora sempre um ídolo dos humanistas: o Cícero da poesia. Mas basta comparar um humanista como Giovanni Rucellai – cujo poema didático *Le Api* (1524) é uma versão livre, muito bela, do quarto livro da *Georgica* – com os virgilianos cristãos, os Sannazzaro e Vida, para sentir um outro espírito. Neste espírito é inconfundível a influência de Erasmo, que com o *Ciceronianus* se tornara adversário poderoso dos humanistas pagãos; o papel de Erasmo nos movimentos religiosos da Itália do século XVI foi considerabilíssimo[29]. O que distingue os virgilianos italianos, é certa melancolia crepuscular e atitude de evasão. O primeiro e maior entre eles, Sannazzaro, o autor de *De partu virginis*, é ao

29 P. de Nolhac: *Erasme et l'Italie.* 2ª ed. Paris, 1925. (Cf. nota 5.)
A. Renaudet: *Erasme et l'Italie.* Paris, 1946.

mesmo tempo o autor da *Arcadia*. No seio do virgilianismo dos humanistas cristãos nasceu o pastoral, a poesia bucólica[30].

O sucesso da poesia virgiliana cristã foi maior do que se pensa e maior do que seu valor justifica. É hoje difícil imaginar a glória internacional de Battista Mantovano[31]; o espírito que informa as suas 10 *Eclogae* latinas é o de um monge medieval, mas a forma é virgiliana. As *Eclogae* do Mantovano foram divulgadas em inúmeras edições e numerosas traduções; no tempo de Shakespeare, serviram de livro didático nas escolas inglesas. Mas só nas suas poesias mariológicas (*Parthenicae*) o Mantovano conseguiu a harmonia perfeita entre espírito cristão e forma clássica. A imitação exata de Virgílio prejudica as égloglas cristãs do latinista Marco Antonio Flaminio (1498-1550). O espírito cristão é mais forte em Girolamo Vida[32]: afirma-se que Tasso, Milton e Klopstok encontraram na sua *Christias* a idéia do conselho dos espíritos infernais, e recentemente celebra-se Vida como precusor poético da Contra-Reforma. Mas, como poeta, Vida oferece só o fraco encanto da "melancolia da impotência".

O crepúsculo do espírito aristocrático é representado pela obra de Baldassare Castiglione[33]. Mas nem sempre o *Cortegiano* se interpretou assim; e já foi considerado como realidade maravilhosa o que era apenas ideal de um sonhador. Os diálogos do *Cortegiano*, dos quais participam a Duquesa Elisabetta Gonzaga, Giuliano de Medici, Bembo, Bibbiena e outros cavaleiros e damas de alta cultura literária e pessoal, apresentam um quadro encantador: a corte de Urbino como imagem da civilização

30 V. Zabughin: *Storia del rinascimento cristiano in Italia*. Milano, 1924.

31 Cf. "Renascença internacional", nota 58.

32 Girolamo Vida, 1485-1566.
Christias (1535).
E. Lopez Celly: *La Cristiade de Girolamo Vida.* Alatri, 1917.

33 Baldassare Castiglione, 1458-1529.
Cortegiano (1528).
Edição comentada por V. Cian, 3ª ed., Firenze, 1929.
G. Todaro: *Il tipo ideale del cortigiano nel Cinquecento.* Vittoria, 1906.
T. F. Crane: *Italian Social Customs of the Sixteenth Century.* New Haven, 1920.
V. Cian: *La lingua di Baldassare Castiglione.* Firenze, 1942.

aristocrática da Renascença. O cortesão ideal de Castiglione é um cavaleiro de maneiras distintas, igualmente forte nas armas, nos esportes, na conversação culta, na galantaria e nas letras clássicas e italianas. Segundo conceitos modernos, sua vida é completamente inútil, porque antieconômica. Certas licenciosidades e expressões fortes indicam que Castiglione não pretendeu idealizar de mais; se nós outros respiramos a atmosfera de Rafael nessas conversas de Urbino, talvez seja erro de perspectiva. Contudo, aquela figura ideal de *cortegiano* não existiu nunca. Mas tampouco o leitor moderno deve concluir que aquele ideal histórico seja sem significação atual. O *Cortegiano* é a apologia da cultura pessoal, das leituras desinteressadas, do comportamento digno, do desenvolvimento igual e perfeito do corpo e da alma. Em todos os pormenores, o livro, que teve sucesso enorme e internacional, é da época. Hoje, só pode ser lido como documento histórico e modelo de estilo. Mas não mereceria prognóstico muito favorável a civilização que se esquecesse de todo do ideal do *Cortegiano*; pois seria, em última conclusão, a perda de todos os valores superiores da vida humana. E o próprio Baldassare Castiglione pressentiu esse fim da sua própria civilização. No quarto livro da obra, discute-se a finalidade das sutilezas do espírito e delicadezas da alma, e uma tristeza secreta obumbra o diálogo. Castiglione conhece o esplendor do espírito e sabe da sua limitação. Sabe escrever diálogos como só o sabia fazer Platão, mas não tem a fé de Platão na indestrutibilidade das idéias e dos ideais. Este livro tem o encanto do crepúsculo.

Castiglione é um espírito antiutilitário, antipragmatista, aristocrático e antiburguês. É – espantosamente – o contemporâneo de Maquiavel. Em Castiglione, a civilização é um ideal sem utilidade, uma idéia platônica; em Maquiavel, é um meio, um instrumento para fins objetivos. A filosofia do burguês Maquiavel é, para empregar um termo de Dewey, uma espécie de instrumentalismo. Instrumento, às vezes útil, às vezes inútil, também lhe parece a moral, e deste modo conquistou Maquiavel a fama histórica do maior amoralista de todos os tempos. Confundindo Maquiavel com os maquiavelistas, somos levados a imaginar um Maquiavel reacionário feroz e advogado da violência. Mas já a verdade biográfica revela uma personalidade diferente.

Niccolò Machiavelli[34] foi inimigo da revolução democrático-religiosa de Savonarola, porque sabia que o poder devia permanecer, *à la longue*, com os ricos e conservadores. A esse poder restabelecido serviu, a partir de 1499, como secretário dos negócios exteriores. Exilado pelos Medici, viveu como burguês pacífico e apolítico, em pobreza penosa, na sua casa em San Casciano, nos campos, longe da cidade. Reintegrado no serviço diplomático, foi expulso, depois, pelos republicanos, desta vez como partidário dos Medici. Estava sempre no campo errado, e só uma vez teve sorte: quando ele, o republicano, morreu antes da morte da República de Florença. Esta biografia não é muito simpática; parece de um oportunista. Um caminho de reconciliação provisória com o secretário florentino seria considerá-lo mesmo como florentino: ele é da gente mais alegre e espirituosa do mundo, está cheio de conceitos jocosos e *aperçus* surpreendentes, no diálogo vivacíssimo das suas comédias, ou quando zomba amargamente, na novela *Belfagor*, das suas próprias misérias conjugais e econômicas e da superstição dos incultos. Maquiavel é florentino. E a Florença da sua época, ainda muito rica e civilizadíssima, mas já fraca e mero objeto das

---

34 Niccolò Machiavelli, 1469-1527.
Vita di Castruccio Castracani (1520); *Dell'arte della guerra* (1521); *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531); *Istorie fiorentine* (1532); *Il Principe* (1532); *Mandragola* (1524); *Clizia* (1537); *Novella di belfagor arcidiavolo* (1549); *Capitoli.*
Edição completa por G. Mazzoni e M. Casella, Firenze, 1929.
F. De Sanctis: "Machiavelli". (In: *Storia della letteratura italiana*, 1871. 2ª ed. por B. Croce, Bari, 1913, vol. II.)
P. Villari: *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi.* 2ª ed. 2 vols. Milano, 1895/1897.
S. Manfredi: *La vita e le opera di Niccolò Machiavelli.* Livorno, 1926.
E. Janni: *Niccolò Machiavelli.* Milano, 1927.
D. E. Muir: *Machiavelli and his Times.* London, 1936.
R. Koenig: *Machiavelli Zur Krisenanalyse einer Zeitenwende.* Zuerich, 1941.
L. Olschki: *Machiavilli the Scientist.* Berkeley, 1945.
L. Russo: *Machiavelli.* Bari, 1945.
J. H. Whitfield: *Machiavelli.* Oxford, 1947.
M. Brion: *Machiavel.* Paris, 1948.
F. Bruno: *Romanità e modernità nel pensiero di Machiavelli.* Milano, 1953.
R. Ridolfi: *Vita di Niccolò Machiavelli.* Roma, 1954.
F. Chabod: *Niccolò Machiavelli.* Torino, 1964.

combinações políticas das grandes potências, essa Florença é um excelente posto de observação.

Maquiavel é observador. Já como secretário de Estado brilhava menos pela ação diplomática do que pelos relatórios lúcidos. Observou as coisas com maior liberdade de visão quando esteve exilado, e então compreendeu o grande problema da Itália: a simultaneidade de uma civilização extraordinária e de uma decadência, moral e política, completa. Maquiavel é o primeiro espírito latino a enfrentar o problema da decadência; Georges Sorel empregará esse termo; Maquiavel preferiu dizer "corrutela". Procura os motivos e torna-se historiador. As *Istorie fiorentine* são o relatório das revoluções e dissensões que tornaram impotente a cidade mais culta da Itália. A conclusão é pessimista: a força estava sem "virtù", e a "virtù" sem força; daí o desastre. Como remediar? Reunir a força e a virtude, para acabar com a "corrutela", quer dizer, para munir Florença e a Itália de um poder real tão grande como o poder espiritual da sua civilização. Para restabelecer a República em Florença e expulsar da Itália os invasores bárbaros, é preciso identificar "Virtù" e "Forza". E essa identificação é germe do maquiavelismo.

Quanto aos pormenores práticos, Maquiavel revela-se burguês racionalista, de bom senso florentino. Na historiografia não admite milagres, e na política não admite acasos. Desconhece a Providência divina, e pretende elaborar um receituário político tão previdente que será possível eliminar a "Fortuna", o acaso arbitrário. E isso é possível, segundo Maquiavel, porque ele acredita na constância do caráter humano – constância das qualidades más, péssimas mesmo – e na repetição eterna das mesmas situações e combinações políticas. Nessa convicção, estudou, nos *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, os começos da história romana, para tirar lições atuais e imediatamente utilizáveis. Sem dúvida, procedeu de maneira anacrônica, violentando o espírito do historiador antigo; o seu livro não é um verdadeiro comentário de Lívio, mas em compensação tornou-se comentário permanente da história européia inteira até os nossos dias. Maquiavel considerava a história romana como "história ideal", cujas situações e personagens sempre se repetem, de modo que é possível extrair delas normas de comportamento político para todos os tempos. E, com efeito, de Carlos V e os Papas da Renascença, através de reis, jesuítas,

tribunos, chefes de indústria e chefes de revolução, até os parlamentários antiquados de anteontem e os ditadores moderníssimos de ontem, todos aplicaram o "maquiavelismo", do qual Maquiavel não foi o inventor, mas o médico que o diagnosticou. Foi um historiador convencional do passado e um historiador inconvencional do futuro.

O estilo de Maquiavel é mais latino do que italiano, mas sem retórica ciceroniana. Da Roma antiga, Maquiavel não tomou emprestadas as dobras da toga, e sim o espírito prático e utilitário dos jurisconsultos e administradores. Viu também a política sem eufemismos retóricos, uma política nua, resultante das emoções e paixões humanas, e, só em última linha, dos pensamentos e programas. Não é exato dizer que desprezou os homens, apresentando-os como feras e imbecis. Os personagens, na historiografia política de Maquiavel, não são muito bons nem muito maus; apenas são fracos e ambiciosos. Daí as muitas revoluções malogradas e os muitos governos impotentes. Aquilo em que Maquiavel não confia, definitivamente, é na inteligência dos homens. A inteligência é a primeira qualidade que ele exige do seu "príncipe" ideal; o resto importa menos. Não por meio de frases bonitas a Itália será salva, mas por meio de uma ação enérgica conforme projetos inteligentes. Eis o programa político de *O Príncipe*, recomendando a violência e permitindo a fraude e tudo. É o manual dos tiranos, proclamando a separação absoluta entre a moral e a política. É uma separação que nos repugna como uma contradição. Talvez seja igualmente grave a contradição entre aquele livro e os *Discorsi*, em que conselhos semelhantes são dados para garantir a liberdade republicana. Já se disse que *O Príncipe* ensina a fundar um regime; e os *Discorsi,* a mantê-lo. Mas será melhor admitir que Maquiavel foi realmente amoralista; apenas, com uma grande saudade no coração, desejando que a separação entre a política e a moral deixasse de existir.

Por enquanto, ninguém o quis ouvir, nas perturbações da grande crise do seu tempo. Exilado em San Casciano, levou Maquiavel a vida que descreve em sua justamente famosa carta a Francesco Vettori, de 10 de dezembro de 1513: durante o dia, as pequenas alegrias bucólicas da vida rústica e as conversas burlescas com os camponeses grosseiros, sua única companhia; mas de noite, veste-se de roupas solenes e entra em sua biblioteca para conversar, nos livros, com os reis e sábios da Antiguidade, consultando-os sobre

a melhor maneira de fundar e manter um regime político. Assim escreveu *O Príncipe* e os *Discorsi*. Assim construiu uma utopia esteticamente perfeita, que tem semelhança desesperada com a realidade política.

Maquiavel conheceu pessoalmente vários tiranos e tribunos, cada um deles mais criminoso do que o outro. Mas não encontrou nenhum "príncipe" entre eles, e esse fato é de suma importância. Não se deixou iludir pela aparência da força. Aos "maquiavelistas" modernos teria respondido com a arma mais eficiente da anti-retórica: com o humor. Certamente é Maquiavel o único grande teórico político que foi ao mesmo tempo um grande humorista. *La Mandragola* é a comédia do marido que, buscando um remédio para conseguir descendência, é levado a introduzir o amante de sua mulher no quarto de dormir dela. É uma das grandes comédias da literatura universal; atrás da imoralidade extrema da peça esconde-se a lição humorística e profunda de que o caminho da natureza é o único certo. Nicio terá filhos, embora de um outro, e Fra Timoteo, o confessor que facilitou o negócio, os batizará. Na vida, os malandros, os hipócritas e os astutos têm razão: eis o espetáculo, a realidade, que o comediógrafo contempla com gosto amargo na boca e com um sorriso de auto-ironia nos lábios. *La Mandragola* não é, como se dizia, uma comédia política: o reverso humorístico da tragédia da sociedade italiana; pois têm vida própria personagens como o bondoso e esperto hipócrita Fra Timoteo ou a melancolicamente desonesta dona Lucrezia. Mas é algo como o resumo das experiências de Maquiavel; inclusive das suas experiências políticas. Era um exilado, como Dante, passadista como Dante, visionário de uma utopia política como Dante. Maquiavel é o único entre os muitos exilados italianos capaz de figurar ao lado de Dante sem ser esmagado. O exílio, porém, é um bom posto de observação, e Maquiavel era um grande observador, porque um vencido da política. É o tipo do intelectual que se encontra excluído do poder; e por isso soube analisar o que os outros sentiam, e exprimir o que os outros fizeram. Maquiavel, inteligência pura, falhou como homem de ação e venceu como homem de doutrina. Mas a inteligência é sempre ambígua, capaz de várias interpretações. A inteligência de Maquiavel, que foi, como homem, um pobre conformista, também é suscetível de várias interpretações. De Sanctis disse que o "maquivealismo" pode ser doutrina dos reis ou dos povos – quem o entender melhor,

servir-se-á dele. O conformista Maquiavel está ao lado dos tiranos ou dos povos – dependia essa atitude de qual fosse o mais poderoso; a inteligência de Maquiavel é também capaz de servir aos tiranos ou aos revolucionários – depende de serem estes ou aqueles os mais inteligentes. O "maquiavelismo" não depende de Maquiavel, as táticas políticas do dia não têm nada que ver com o seu espírito insensível e permanente, quase como a Natureza. Não se pode tratar de fazer a apologia de Maquiavel, que não precisa dela; apenas de dar uma idéia da grandeza do seu gênio.

No seio da literatura classicista há, finalmente, oposições. Enquanto o classicismo é interpretado como síntese perfeita do humanismo e do gênio nacional, não será possível compreendê-los; e então Berni aparece como pobre humorista, Aretino como malandro literário, e Folengo, o inventor da língua "maccaronica", mista de italiano e latim, como "enfant terrible" do humanismo. A interpretação do classicismo como conformismo literário restitui-lhes o papel de representantes de três "classes literárias" que deviam estar em oposição, porque não havia lugar para elas no edifício da civilização classicista: os "clérigos" pobres, a pequena-burguesia inculta, e os camponeses.

Francesco Berni[35] tem fama de humorista, num gênero, aliás, que corresponde pouco ao nosso gosto. Provocou riso e ganhou dinheiro com "lode delle cose ignobili", sonetos e "capitoli" pomposos, grandiloqüentes, sobre coisas fúteis ou até sujas, como as "belezas" do corpo de uma velha, a insônia causada pelas pulgas, etc. As expressões sublimes aplicadas a "cose ignobili', deram o efeito cômico que o público desejava para descansar da monotonia do petrarquismo, ciceronianismo e virgilianismo. Berni sobrevive como antipetrarquista engenhoso, dominando surpreendentemente a língua florentina. Apenas causa estranheza que esse parodista tivesse levado anos e anos para fazer do *Orlando innamo-*

---

35 Francesco Berni, 1498-1535.
Rime, etc.; *Orlando inamorato rifatto* (1541).
Edição por A. Virgili, Firenze, 1885.
C. Pariset: *Vita e opere di Francesco Berni.* Livorno, 1915.
A. Sorrentino: *Francesco Berni, poeta della Scapigliatura del Rinascimento.* Città di Castello, 1933.

rato, de Boiardo, uma nova versão em língua mais florentina e versos mais polidos, fornecendo, realmente, um *Orlando innamorato riffato* que salvou, em épocas de purismo, a memória do poema *quattrocentista*; é trabalho de um artista consciencioso. Berni era artista, ou antes, desejava ser artista; em vez disso, via-se obrigado a ganhar a ida como "secretário" mal pago de grandes senhores e cardeais, como parasito, tolerado porque fazia rir. Gostava de ser um Ariosto mais leve, contando "cacce, musiche, festa, suoni e balli" e vivendo tudo isso; mas, pelas condições da sua classe, do baixo clero, Berni tornou-se "clérigo" no sentido da última Idade Média: "goliardo". No século XVI, chamava-se a isso "buffone", e como *buffone* sobrevive Berni na história literária. Mas era artista, talvez o último descendente dos artistas-realistas do "Quattrocento", num século de classicistas em que o realismo só serviu para paródias; Berni dedicou uma vida ao *quattrocentista* Boiardo. Ao classicismo oficial, do qual o petrarquismo era apenas um sintoma, Berni estava em oposição. Estava em oposição a tudo o que fosse irreal ou desnatural, e essa sua reivindicação da Natureza contra as ficções é a atitude típica dos grandes satíricos. As poesias satíricas de Berni contra os Papas Adriano VI e Clemente VII são de um vigor digno de Dryden:

> "Un papato composto di rispetti,
> Di considerazioni e di discorsi:
> Di più, di poi, di ma, di si, di forsí,
> Di pur, di assai parole senza effetti...
> D'innocenza, di buona intenzione,
> Ch'è quase come dir, semplicità
> Per non le dare altra interpretazione."

Berni tinha a força do desprezo, de que não abusou porque era nele mais forte a melancolia do humorista. Ao protestantismo, do qual se aproximava muito, preferiu afinal a resignação estóica, e à emenda violenta da sociedade – como ele emendara o Boiardo – a tolerância do bem e do mal na Natureza:

"Non fu mai malattia senza recetta,
La natura l'ha fatto tutte due".

É a atitude do humorista no sentido mais alto da palavra.

Pietro Aretino[36] é antes de tudo um plebeu, filho da paupérrima pequena-burguesia da província; por isso, não tinha cultura clássica, e continuou inimigo feroz dos humanistas e petrarquistas, mesmo quando já tinha conquistado glória e dinheiro. Ainda então, residindo em Veneza, num palácio transformado em museu de arte e harém de mulheres, permaneceu sempre plebeu, *nouveau riche*, não podendo nem querendo renegar a sua profissão: Aretino era chantagista. Foi o primeiro literato que se tornou independente de protetores, e deveu essa independência ao medo que a sua pena venal inspirou aos ricos e poderosos. Foi o primeiro que utilizou a imprensa para aterrorizar a opinião pública. Daí a sua independência: a financeira; a moral, que se exprimiu na sua literatura pornográfica; e a literária. É admirável o que Aretino, sem cultura literária alguma, soube fazer do seu talento natural. À retórica ciceroniana opõe o estilo coloquial do florentino, e tornou-se mais legível, até hoje, do que a maioria dos seus contemporâneos: um grande prosador, até nos assuntos insignificantes da correspondência e nas obscenidades dos *Ragionamenti*. Às metáforas convencionais do petrarquismo opõe uma sensibilidade inteiramente nova, introduzindo na prosa italiana *cinquecentista*, seca e racional, as cores da pintura veneziana, que constituía o seu ambiente artístico; a descrição, numa das cartas, do crepúsculo sobre o Canal Grande em Veneza, é extraordinária. A falta de preconceitos classicistas ajudou-o até na tragédia: a *Orazia*, independente de todos os modelos, não é uma

36 Pietro Aretino, 1492-1556.
Ragionamenti (1535); *Lettere* (1538/1557); *Orlandino* (1540); *Orazia* (1546).
Comédias, cf. nota 23.
Edições: *Lettere* por F. Nicolini, 2 vols. Bari, 1916.
Ragionamenti por D. Carracoli, 2 vols. Lanciano, 1914.
C. Bertani: *Pietro Aretino e le sue opere*. Sondrio, 1901.
G. Laini: *Il vero Aretino*. Firenze, 1955.
G. Innamorati: *Note sulla fortuna critica di Pietro Aretino.* Firenze, 1955.

grande obra de arte, mas é a tragédia mais original do teatro italiano antigo. Só não foi poeta, nem sequer poeta satírico. O *Orlandino*, paródia da epopéia romântica, saiu grosseiro. Em suma, Aretino não é, como se pensava, o sintoma da corrupção da época, nem, como outros pensaram, a mancha do século sublime, mas a vingança do plebeu contra as ficções do humanismo, do petrarquismo, do moralismo, do classicismo, do cristianismo literário, contra as ficções de que dependia a carreira literária. É o protesto de um homem impuro.

O último e maior dos "oposicionistas", Teofilo Folengo, não escreveu em italiano as suas obras mais importantes, nem em latim; mas numa língua, mista de ambos, na qual as palavras latinas têm a flexão italiana, e vice-versa, como:

"Altius, o Musae, nos tollere vela bisognat,
Valenthomini celebranda est forza baronis,
Quo non Hectorior que non Orlandior, et quo
Non tulit in spalla portas Sansovior alter."

Chama-se isso "língua macarrônica", e muita literatura satírica dos séculos XVI e XVII, em diversos países foi escrita numa mistura "macarrônica" de latim e da língua nacional[37]. Até hoje, humoristas populares empregam esse recurso de misturar a língua culta ou oficial com o dialeto provincial ou de imigrantes estrangeiros, para conseguir certos efeitos cômicos[38]. Talvez por isso não se tivesse dado ainda a atenção devida ao fenômeno curioso daquela língua artificial, nem ao poeta, que é um grande poeta.

Em Teofilo Folengo[39], vida e poesia não se harmonizam bem. Entrou cedo na ordem de são Bento, para deixar pouco depois o mosteiro e explodir em invectivas violentas contra os religiosos; voltando novamen-

---

37 I. C. Brunet: *La littérature macaronique.* Paris, 1879.

38 No Brasil, o poeta paulista Bananere (1892-1933), escrevendo em mistura de português e do italiano dos imigrantes, foi poeta macarrônico.

39 Teofilo Folengo, 1491-1544.
Baldus (desde 1516; edições: 1521, 1530); *Moschea* (1521); *Zanitonella* (1521); *Chaos del Triperuno* (1527); *L'umanità del figliuol di Dio* (1533).
Edição dos obras "maccheronee" por A. Luzio, 2 vols. Bari, 1910.

te ao convento, e deixando-o outra vez, numa vagabundagem eclesiástica permanente, interrompida por anos de penitência em eremitérios. Já antes de ser monge, era poeta humorístico, sempre naquela fantástica língua macarrônica, escondendo-se por muitos motivos sob o pseudônimo de Merlin Coccaio. A *Moschea* é uma epopéia herói-cômica, à maneira da *Batrachomyomachia* grega. E logo depois vem a grande obra: o *Baldus*. É a epopéia de um filho de camponês que pretende tornar-se cavaleiro e barão, um D. Quixote plebeu, materialista e ladrão; as aventuras de Baldus em companhia do seu criado, o camponês Zambello, e do seu cúmplice, o cigano Cingar, disfarçado em monge, constituem o enredo do poema, cheio de episódios jocosos, grosseiros e satíricos. A sátira de Folengo não conhece consideração: é contra a aristocracia, os ricos, os prelados, os monges, a própria Igreja – só uma classe é poupada: os camponeses. Trata-se de um grosseiro monge medieval, nascido por engano na época e no país de Ariosto e Baldassare Castiglione. Com os rudes cavaleiros medievais Folengo poder-se-ia conformar, mas os cortesãos galantes e perfumados da Renascença –

> "Qui fingunt, cantant dovinant somnia genti,
> Complevere libros follis vanisque novellis." –

causam-lhe repugnância. Folengo é inimigo feroz da Renascença e da sua cultura artística. Essa atitude já foi interpretada como naturalismo brutal, à maneira de Aretino. De Sanctis considerava o *Baldus* como espelho da corrupção da Renascença. Hoje, alega-se contra essa opinião a forma do poema: o naturalismo está menos no assunto do que na expressão deliberadamente grosseira, e esta não deixa de revelar consideráveis valores artísticos. A língua "macarrônica" de Folengo é construída segundo certas leis gramaticais, rigorosamente observadas, e dentro dessas leis o verso é tratado com mestria notável. Quando Folengo pretende conseguir efei-

---

G. F. Goffis: *Teofilo Folengo*. Torino, 1935.
C. Cordié: "Il linguaggio maccheronico e l'arte del Baldus". (In: *Archivum Romanicum,* XXI, 1937.)
G. Billianovich: *Tra Teofilo Folengo e Merlin Coccaio.* Napoli, 1948.

tos sérios, como nos *Chaos Del Triperuno*, revela força de visão dantesca – nenhum outro poeta italiano se aproxima tanto de Dante como esse humorista. O mesmo se dá no furor da sátira. Baldus não é apenas um herói cômico; é um malandro que ganha uma boa vida maltratando os outros, e estes outros são as vítimas da aristocracia, os camponeses.

Folengo é o poeta dos camponeses. Na descrição da vida rústica ("Porcellus grugnit, gallus, gallina chechellant") abre-se-lhe o coração, e aos prazeres do "frigido Parnasso" opõe o sonho de um país em que houvesse quantidades ilimitadas de carne, queijo e vinho. É um camponês que tomou, por engano, o hábito. E quando canta:

"...Tuque malenconica nocte, studente, godes." –

reconhecemos em Folengo um goliardo; nos *Carmina burana* e nos "manuscritos Mapes" já se encontram poesias "macarrônicas", em que o latim se mistura com palavras alemãs e inglesas. Dos goliardos medievais, Folengo distingue-se pela atitude religiosa: o seu anticlericalismo já conhece o protestantismo; cheira a heresia. Folengo deixou várias vezes o convento, por "disordine magno", e sempre voltou. A sua doença era aquela a que os monges medievais chamaram "acedia": o horror dos exercícios religiosos exagerados, alternando com acessos de angústia. Não foi hipocrisia o fim da vida de Folengo: o poema, em língua italiana, *Umanità del figliuol di Dio*, escrito em versos lamentáveis, como os dos folhetos que se vendem nas feiras. Folengo era um pobre filho do povo que – a comparação é sua – como a rã "vivere non sa fuor del pantano", e nos seus últimos versos geme a dor do povo maltratado e incompreendido pelos que falam a língua de Cícero e a de Petrarca. Na boca de Folengo, a língua macarrônica é o protesto contra a transformação do latim, língua universal dos clérigos, em língua particular das elites cultas. Na boca do camponês Folengo, a língua macarrônica é o protesto contra a transformação do italiano, língua da nação inteira, em língua artificial do classicismo. Através da brincadeira lingüística desse humorista fala a voz da consciência do século.

O drama da Renascença italiana não teve desfecho trágico. Terminou em agonia lenta, dolorosa e – em parte – cômoda. Na Itália, a Contra-Reforma era enérgica, mas não violenta. Não se acabou, como na Espanha,

com as pessoas físicas, mas com os ideais. A aristocracia deixou de existir; não se pode chamar assim aos cortesãos, domesticados pelo moralismo do concílio de Trento, passando o dia em devoções públicas e a noite em orgias clandestinas; nem aos "hobereaux" que, premidos por dificuldades econômicas, se retiram da vida urbana. O espírito individualista sobrevive em uns artistas indomáveis, como naquele Benvenuto Cellini[40], escultor de segunda categoria e personalidade extraordinária, artista e aventureiro, sujeito independente em extremo e escravo das suas paixões, escritor de uma sinceridade fabulosa. Em estilo absolutamente pessoal, numa sintaxe arbitrária, fala de si e só de si, das suas vitórias como artista e com as mulheres, das suas desgraças na corte e em tavernas, e essa autobiografia, exibição exuberante de um homem egocêntrico, tornou-se o quadro mais completo que existe da Renascença. As famosas biografias de Vasari[41] empalidecem nessa vizinhança. Vasari, pintor famoso, não era artista, nem na pintura nem na literatura. O que o salvou foi o grande assunto: as vidas de Giotto, Masaccio, Bruneleschi, Ghiberti, Fra Filippo Lippi, Donatello, Botticelli, Rafael, Miguel Ângelo, com as inúmeras anedotas que – por intermédio de Vasari – toda a gente conhece, e que dão testemunho de uma nação e de uma época que colocaram a arte no centro da vida. É, por assim dizer, uma exposição retrospectiva de um grupo de grandes artistas que se foram. Desde então, Florença é um museu.

Na Florença de Cosimo I já não existem republicanos, nem heréticos, nem aristocratas, nem grandes burgueses. Só a corte e a pequena-burguesia pacífica. Mas é uma pequena-burguesia florentina, quer dizer, espirituosa, jocosa, produzindo autodidatas esquisitos que representam, voluntária ou involuntariamente uma oposição silenciosa contra todas as doutrinas

---

40 Benvenuto Cellini, 1500-1571.
Vita (primeira edição por A. Cocchi, 1728).
Edição crítica (com introdução) por O. Bacci. Firenze, 1901.
K. Vossler: *Benvenuto Cellinis Still in seiner Vita.* Halle, 1899.
E. Carrara: Prefácio da edição da *Vita.* Torino, 1927.
E. Allodoli: *Benvenuto Cellini.* Firenze, 1930.
R. Eggenschwyler: *Saggio sullo stile di Cellini.* Zuerich, 1940.

41 Giorgio Vasari, 1511-1574.
Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti (1550).
Edição por Corr. Ricci, 3 vols. Roma, 1927/1929.
U. Scoti-Bertinelli: *Giorgio Vasari, scrittore.* Pisa, 1905.

oficializadas. Assim é Giambattista Gelli[42], sapateiro que aprendeu o latim e fez leituras públicas sobre a *Commedia* de Dante. Nos seus diálogos, do "artéfice" Bottaio com a própria alma, ou de Ulisses com os homens que Circe transformara em animais, um caos de idéias triviais ou espirituosas se vivifica através da saborosa língua toscana e das censuras dissimuladas contra os humanistas profissionais. Da mesma estirpe parece Doni[43]: nos seus *Marmi*, populares florentinos, sentados nas escadas de mármore em frente à Catedral de santa Maria del Fiore, passam as tardes em conversas curiosíssimas, cheias de sabedoria popular e alusões aos preconceitos dos eruditos; nisto há intenção mais do que maliciosa. Doni era um ex-padre, e nas suas pitorescas pesquisas científicas freme a inquietação secreta do apóstata clandestino.

Havia heréticos na Itália. Com os erasmianos surgiram reivindicações de reformas eclesiásticas, mais ou menos profundas, e ainda no tempo do concílio de Trento haverá vozes discordantes. Entre os protestantes[44] francos ou clandestinos, há personalidades como Francesco Negri, Aonio Paleario, Bernardino Ochino, geral dos capuchinhos, e – o maior de todos – o espanhol Juan de Valdés, pelo qual, segundo a expressão de Menéndez y Pelayo foi "catequizada em má hora" Vittoria Colonna[45]. Não era grande poetisa; era antes petrarquista fria, embora de notável perfeição da forma. Mas era uma grande alma, inspirada pelo amor e pela memória de seu marido, o célebre Marquês de Pescara, pela dedicação de um amigo

---

42 Giambattista Gelli, 1498-1563.
I capricci di Giusto Bottaio (1546); *Circe* (1559).
Edição por U. Fresco, Camerino, 1908.
N. Tarantino: *Le "Circe" e i "capricci del Bottaio" di Giambattista Gelli.* Città di Castello, 1917.

43 Antonio Francesco Doni, 1513-1574.
Mondi (1552); *Marmi* (1552).
S. Stevanin: *Ricerche ed appunti sulle opere di A. F. Doni.* Firenze, 1903.

44 C. Church: *I riformatori italiani.* 2 vols. Firenze, 1935.
D. Cantimori: *Gli eretici italiani del 1500*. Firenze, 1940.

45 Vittoria Colonna, 1492-1547.
Rime (1546).
A. A. Bernardy: *Vita e opere di Vittoria Colonna.* Firenze, 1927.
K. Pfister: *Vittoria Colonna. Werden und Gestalt der frühbarocken Welt.* Muenchen, 1950.

como Miguel Ângelo, e pelo desejo de reformas eclesiásticas, fruto de uma religiosidade profunda e, por assim dizer, altiva. A vida de Vittoria Collona foi trágica – a viúva consumiu-se em adorações místicas de religiosa voluntária, desesperando da vitória da causa protestante. É quase a tragédia do próprio protestantismo italiano. Os seus adeptos, filhos de uma civilização estática e de uma raça estética, não se podiam conformar com a expressão plebéia do luteranismo nem com a expressão puritana do calvinismo. De qualquer maneira, continuavam discípulos de Erasmo, do grande intelectual, e a sua religião era um protestantismo de intelectuais, de uma elite, incapaz de romper de todo com a Igreja, que, no entanto, não lhes permitiu manter esperança. Na poesia religiosa de Vittoria Colonna há qualquer coisa da religião de outros semiprotestantes de elite, dos jansenistas, e a sua última palavra é a mística de silêncio:

"Alma, taci ed onora il sacro nume!"

Vittoria Colonna morreu na fé e em desespero. A propósito, já se citou o verso de Dante ("Par.", XXIX, 91): "Non vi si pensa quanto sangue costa."

O seu amigo Miguel Ângelo Buonarroti[46], a personalidade de artista mais poderosa de todos os tempos, exprimiu aquela mesma mística do silêncio numa quadra tão famosa que já não se repara no duplo sentido, alegórico, que o poeta, leitor assíduo de Dante, escondeu nos versos: a quadra na qual a sua estátua da "Notte" diz assim:

"Caro m'è il sonno e più l'esser di sasso,
Mentre Che 'l danno e la vergogna dura;

---

46 Michelangelo Buonarroti, 1475-1564.
Rime (primeira edição, truncada, por Buonarroti il giovane, 1623).
Edições por C. Frey, Berlin, 1897; por G. L. Passerini, Venezia, 1908; por G. Amendola, 2ª ed., Lanciano, 1920.
G. Saviotti: *La vita e le rime di Michelangelo.* Livorno, 1916.
A. Farinelli: *Michelangelo poeta.* Torino, 1918.
F. Rizzi: *Michelangelo poeta.* Milano, 1924.
V. Mariani: *Poesia di Michel Angelo.* Roma, 1941.
G. Galassi: *Michelangelo Buonarroti.* Firenze, 1942.
Ch. de Tolnai: *The Art and Thought of Michelangelo.* New York, 1964.

> Non veder, non sentir m'è gran ventura;
> Però non mi destar, deh! Parla basso."

É grande a tentação de compreender esses versos de maneira romântica: "il danno e la vergogna" como alusão à vida duríssima de Miguel Ângelo, cheia de desastres pessoais, e ao desastre maior da pátria, e a quadra inteira como expressão de desespero e da vontade budística de sono eterno. Então, Miguel Ângelo seria um poeta "moderno", no sentido do século XIX, mas que infelizmente só encontrou como meio de expressão os artifícios do petrarquismo, dos quais nunca logrou despir-se inteiramente, e que tampouco aprendeu a dominar. A crítica italiana quase não é capaz de falar de Miguel Ângelo sem aludir aos graves defeitos da sua linguagem e métrica, "desculpando-os" pela grandeza da personalidade. Na verdade, Miguel Ângelo não está na tradição petrarquesca, ou antes, o seu Petrarca é outro, diferente, mais perto de Dante. "L'amor mi prende...", começa o artista, e logo ocorre o "amor m'inspira" do "dolce stil novo". O que assustou os primeiros leitores das *Rime* e continua a assustar críticos mais recentes é a língua "trecentesca", "bárbara", de Miguel Ângelo em pleno "Cinquecento". A sua poesia é, de fato, poesia "dantesca", poesia da beleza espiritual. Se o assunto da sua poesia fosse o corpo, e os sofrimentos do corpo, o escultor todo-poderoso não precisava escrever versos. O seu assunto é, em palavras de confissão dantescas –

> "Gl' infiniti pensier mie', d'error pieni",

e a sua poesia uma tentativa de tranqüilizar a alma angustiada: procura a "emotion, recollected in tranquility", sem encontrar esta última. A poesia de Miguel Ângelo é conseqüência da incapacidade do maior dos escultores de realizar-se na escultura, porque o conceito espiritual de beleza, o de Dante e do "Trecento" não pode ser realizado em obras visíveis, pela "man che ubbidisce all'intelleto". As *Rime* de Miguel Ângelo constituem um diário poético que acompanha os seus trabalhos artísticos. Mas não um diário introspectivo, psicológico, romântico, e sim um diário espiritual, submetido, como confissão, a Deus, dono de sua "carn' inferma"; nunca pensou Miguel Ângelo em publicá-lo. É uma tentativa de dizer o que não podia esculpir,

"........ un concetto di bellezza
Immaginata o vista dentro, al core."

E encontrou o que não se pode dizer, porque "il danno e la vergogna" da condição humana terminam só na morte inefável:

...........il mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte."

As "imperfeições" formais de Miguel Ângelo têm profundo sentido poético e humano: exprimem o indescritível, o indizível, o inefável. Desse poeta só se "parla basso".

"Danno e vergogna" têm, como em toda a alegoria dantesca, além do sentido espiritual, também aquele sentido real que sentiram todos os seus contemporâneos. Miguel Ângelo não era capaz de conformar-se com a sua própria arte; eles, porém, se conformavam com tudo. Na época em que Miguel Ângelo era já muito velho, os humanistas e anti-humanistas, literatos e burgueses, já não pensavam em veleidades de oposição; só no pão de cada dia. O classicismo degenerou em esteticismo, do qual Firenzuola[47] é representante típico: mestre da língua florentina, grande estilista e tradutor, sem qualquer seriedade da alma, profundamente amoral sem imoralidade, vendendo sua pena para viver bem e acabando em melancolia; Fatini comparou-o a Oscar Wilde.

O teórico do conformismo burguês é Francesco Guicciardini[48]. Diplomata e administrador, historiador e político, grande intelectual,

47 Agnolo Firenzuola, 1493-1548.
Tradução do *Asino d'oro* de Apuleio (1525); *Discorsi della bellezza delle donne* (1541); *Ragionamenti* (1548).
G. Fatini: *Agnolo Firenzuola e la borghesia letterata del Rinascimento.* Torino, 1932.
M. Oliveri: *Agnolo Firenzuola.* Carmagnole, 1935.

48 Francesco Guicciardini, 1483-1540.
Storia fiorentina (1509); *Ricordi politici e civili* (1527/1530); *Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli* (1529); *Storia d'Italia* (1540).
Edição dos *Ricordi* por A. Faggi. Torino, 1921.
A. Gustarelli: *La vita e le opere di Francesco Guicciardini.* Livorno, 1914.

pessimista; florentino e contemporâneo de Maquiavel, do qual parece ser o companheiro e é, em tudo, a antítese. Como historiador, não se inspira em modelos antigos, censurando a idolatria de Maquiavel aos romanos; não pretende extrair lições da história, e sim escrever história exata, científica. Guicciardini é realmente um historiador mais autêntico do que Maquiavel; sabe separar rigorosamente os fatos e a teoria. Maquiavel foi um intelectual que, sem poder agir, deu conselhos. Guicciardini é um intelectual que, embora agindo muito e com sucesso, reconhece a inutilidade da ação. O seu pessimismo não é psicológico, mas já quase religioso: de um católico, ou antes, "catholique mais athée", da Contra-Reforma, que não confia nos poderes leigos. Nem Florença nem a Itália o preocupam; são objetos da historiografia. O seu assunto é o homem isolado, o indivíduo, mas não o grande indivíduo da Renascença, e sim o burguês que deseja viver em paz. Daí o anti-heroicismo dos seus *Ricordi politici e civili* que irritou os patriotas italianos de todos os tempos. Mas durante mais de três séculos os italianos foram realmente assim. No fundo desse conformismo existe um programa político: o ideal de Guicciardini – enquanto teve ideais – não é a Itália grande e forte de Maquiavel, e sim uma confederação de pequenos Estados pacíficos, nos quais se pode viver. É um programa mais republicano do que o republicanismo doutrinário de Maquiavel. Este considerava ainda a Itália como centro da civilização; tornou-se doutrinador político do mundo. Guicciardini foi o doutrinador da "Itália pequena", da província que o classicismo, ébrio de grandezas romanas, ignorava. O burguês florentino, transformado em mero objeto da política, compreende o povo que sempre foi objeto da política. Guicciardini, apesar do seu egoísmo cinicamente confessado, foi um sábio e, no fundo, um homem de bem.

Depois do tempo de Guicciardini, o classicismo político e literário já não é possível. O concílio de Trento e a dominação espanhola acabam radicalmente com os ideais da Renascença. A literatura culta

---

L. Malagoli: *Guicciardini*. Firenze, 1939.

A. Vitale: *Guicciardini*. Torinoi. 1941.

R. Ridolfi: *Vita di Francesco Guicciardini.* Roma, 1960.

encaminha-se para o barroco, civilização pseudo-aristocrática, pseudo-religiosa e pseudo-erudita, civilização internacional, na qual, como na Itália, os espanhóis dominam. A literatura italiana perde a hegemonia na Europa. Fica, porém, outra literatura italiana, a pequena, a do povo.

Ali se encontraria o verdadeiro lugar de Folengo. E logo se encontra outro poeta macarrônico, o piemontês Alione[49], que escreveu as suas farsas populares, parte em francês, parte no dialeto da sua região de Asti, e parte numa mistura macarrônica de piemontês e francês. Alione enquadra-se no movimento de uma extensa literatura rústica, humorística, que acompanha jocosamente o classicismo e constituiu a antítese da literatura pastoral, bucólica. Literatura camponesa, composta, na maior parte, de farsas e comédias, escrita por literatos desviados ou por atores rústicos que alcançaram êxito na cidade, de modo que nem sempre é fácil distinguir entre humor rústico e sátira anticamponesa; o *Baldus*, de Folengo, e o *Orlandino*, de Aretino, constituem os pólos dessa "pequena" literatura[50].

Basta citar rapidamente os *Villaneschi contrasti* de Bartolommeo Cavassico; as farsas em dialeto de Siena, de Niccolò Campani; as farsas venezianas de Andrea Calmo, que já imita o maior representante da literatura popular: Angelo Beolco, chamado Il Ruzzante[51]. Filho ilegítimo de

---

49 Giovanni Giorgio Alione, 1460-1521.
Farsa de Zoan Zavatino e de Beatrix soa mogliere e del prete ascoso soto el grometto; Farsa de Nicolao Spranga; Farsa de Gina e de Reluca, doe matrone repolite quale voliano reprender le Zovene; etc.
B. Cotronei: *Le farse di G. G. Alione.* Reggio Cal., 1889.
E. Bottasso: "Le Farse Astigiane di Alione". (In: *Bollettino Storico-bibliografico subalpino,* 47, 1949.)

50 L. Stoppato: *La commedia popolare in Italia.* Padova, 1887.

51 Angelo Beolco (Ruzzante), 1502-1542.
Comédias em dialeto de Pádua: *Piovana*; *Anconitana*; *Moschetta*; *Vaccaria*; *Fiorina* (Edição, Vicenza, 1584 e 1598).
G. Boldrin: *A. Beolco, detto il Ruzzante.* Padova, 1925.
A. Mortier: *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne. Ruzzante.* 2 vols. Paris, 1925/1926. (Com traduções.)
A. Cataldo: *Il Ruzzante.* Milano, 1933.
F. Neri: "Il Ruzzante". (In: *Poesia nel Tempo.* Torino, 1948.)

um aristocrata veneziano e de uma camponesa paduana, viveu entre dois mundos; autor e ator de farsas que são rústicas de comédias plautinas e divertiram os cultos pelas grosserias e astúcias dos camponeses; mas em Ruzzante havia algo da melancolia do "pária", e, às vezes, parece antes divertir os camponeses com a estupidez culta dos nobres. É uma arte provinciana e extremamente simples, com um fundo de tristeza popular; mas teve repercussões em toda a Europa. Dos tipos permanentes e frases feitas cômicas da farsa do Ruzzante nasceu o produto mais autóctone, mais italiano, do teatro italiano: a farsa improvisada, a "Commedia dell'arte". E, depois, a ópera bufa. Ruzzante é o "missing link" entre Grazini e Rossini, ou, se quiserem, entre Plauto e Pirandelo. Mas o próprio Ruzzante ficou quase esquecido. Durante séculos, as dificuldades de compreensão do dialeto paduano, em parte já extinto, impediram o acesso direto a Ruzzante, que permaneceu na história da literatura italiana como curiosidade. Hoje, sendo objeto de estudos mais acurados, é reconhecida sua importância mais do que só histórica. Foi um dramaturgo autêntico. Com ele, a literatura italiana começa a retirar-se das alturas do Olimpo clássico para as aldeias do Vêneto, da Toscana, e da Sicília. Desde então, existem duas literaturas na Itália: a sublime e eloqüente dos cultos, e a cômica e "vivace" do povo. Ao mesmo tempo, a literatura que com Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Maquiavel tinha dominado o mundo, perdeu o seu papel no concerto diplomático das literaturas européias. Começara a época do Barroco hispânico.

Capítulo III

RENASCENÇA INTERNACIONAL

A PALAVRA "Natio" significava na Idade Média um colégio universitário. Nas grandes Universidades medievais, centros internacionais de estudos, os professores e estudantes naturais do mesmo país moravam juntos no mesmo colégio, à maneira dos "colleges" que ainda existem em Oxford e Cambridge. Mais tarde, a palavra "Natio" reaparece nos concílios da Igreja, nos quais as universidades, como detentoras do saber teológico, estavam representadas ao lado dos príncipes. Da colaboração entre os príncipes e os doutores em Teologia nasceu o conceito da nação política dentro da Igreja universal. O clero internacional – o das ordens – não participou dessa evolução, e tampouco uma outra classe, tão internacional como o clero: a aristocracia feudal. Os chamados "tipos" ou "caracteres nacionais", o francês, o inglês, etc., já se desenvolviam durante a Idade Média, mas como característicos especiais das classes inferiores, da burguesia e do povo rústico. O "grande mundo" continuava uniforme, internacional.

A relação entre a aliança "príncipes-doutores" e o conceito de nação revela-se pela primeira vez na voga de nacionalismo francês que apoiava o rei Filipe, o Belo, e os seus "legistes" contra o Papa Bonifácio VIII. Da "na-

tio germanica" dos concílios nasceu a nação alemã; a aliança entre os príncipes da Saxônia e os professores da Universidade de Wittenberg criara mesmo a Igreja nacional, luterana. Na Espanha, a concordata que deu aos reis de Castela poder sobre a Igreja do seu país prestou serviço semelhante, sem se realizar, porém, separação cismática. Na Inglaterra, a supremacia eclesiástica de Henrique VIII é complemento da constituição do Estado e da nacionalidade. As guerras religiosas na França relacionam-se com a formação da nação francesa. Na Itália, o fantasma do nacionalismo romano dos humanistas, do qual Cola di Rienzo fora o primeiro exemplo, devia substituir a realidade nacional, como que esmagada pelo fato de que a Igreja italiana era ao mesmo tempo a Igreja universal; ainda no século XVIII, os italianos passavam por cosmopolitas sem senso de nacionalidade. Por outro motivo retardou-se a formação definitiva da nação alemã, apesar da Reforma eclesiástica: o feudalismo tinha-se cristalizado e perpetuado em forma de numerosos pequenos Estados soberanos. O outro grande obstáculo à formação das nações, a par da Igreja romana, é a aristocracia feudal. Em toda a parte, a cristalização das nações consuma-se com a derrota do feudalismo pelo poder absoluto dos reis: na Inglaterra, já nos fins do século XV, com a dinastia Tudor; na França, só com Richelieu e Luís XIV. O aliado dos reis contra a aristocracia feudal é a burguesia urbana, interessada na formação de maiores unidades territoriais com justiça igual e comunicações livres. Pela vitória da burguesia, o século XIX tornar-se-á o século do nacionalismo.

O século XVI, fora da Itália, é a época do nascimento das nações modernas. Movimento difícil, contra a hostilidade das duas grandes classes do passado: da aristocracia feudal e do clero católico. Contra o conceito feudal de propriedade adota-se o conceito de propriedade do Direito Romano. Contra o internacionalíssimo latim do clero adotam-se as línguas nacionais nos cultos protestantes. As classes antigas respondem com a afirmação do ideal aristocrático do "cortegiano" e dos ideais latinos do Humanismo; e essas afirmações revelam a transformação profunda pela qual aristocracia e clero já tinham passado. O aristocrata da Renascença já não é o rude cavaleiro medieval; é igualmente guerreiro e diplomata, com as qualidades de um homem de salão; mais tarde, depois da vitória do absolutismo, será cortesão apenas. Quando se lembra da origem feudal dos seus privilégios sociais, é com certa saudade romântica; no aristocratismo da Renascença há qualquer

coisa de romântico e fantástico, imaginação de aventuras e de ilhas felizes de evasão, nos campos pastorais. O "clero" do século XVI não é o clero da Igreja; este está lutando pela existência contra os heréticos ou perdido nas esquecidas fortalezas da escolástica, nas universidades, sem contato com o mundo. Do papel internacional do clero eclesiástico apodera-se o clero leigo da "Igreja" do Humanismo, outra Igreja internacional, ligada à verdadeira pela língua. Os humanistas são, durante a Renascença, os substitutos literários do clero católico. Os fatos históricos confirmam esta tese: depois do concílio de Trento, o humanismo internacional entra em decadência; o clero da Igreja da Contra-Reforma reassume o seu papel, e o humanismo renascentista transforma-se em jesuitismo barroco; até hoje, os jesuítas são os partidários mais tenazes do ensino humanístico.

Em conseqüência, a literatura européia da Renascença é internacional, humanista e aristocrática. Pelo internacionalismo, oposto às forças novas do nacionalismo crescente, a literatura do século XVI conserva certa uniformidade, da qual é sintoma o reconhecimento universal dos modelos italianos: o Cortegiano de Castiglione, a lírica petrarquesca, o romantismo à maneira do Amadis ou de Ariosto, a écloga à maneira de Sannazzaro dominam o mundo; o fundamento filosófico dessa dominação é a divulgação internacional do platonismo, e só mais tarde ressurgirá, como presságio da mentalidade barroca, o estoicismo. Os aristocratas são em grande parte os autores, em grande parte os leitores daquela literatura. Em todo o caso, determinam o gosto internacional. Os agentes daquele internacionalismo são os humanistas, continuando, com força maior do que na Itália, uma poderosa literatura em língua latina. Evidentemente, haverá uma oposição: resíduos da mentalidade medieval numa literatura popular, e começos de uma literatura realista. Mas isto já é outra história.

O fato de o latim hoje não ser, como no século XVI, uma língua que todas as pessoas cultas dominam, não é o responsável pelo esquecimento radical da literatura neolatina[1]. Erasmo não foi esquecido.

---

1 F. A. Wright e T. A. Sinclair: *A History of Later Latin Literature to the End of the Seventeenth Century.* London, 1932.
P. van Tieghem: *La littérature latine de la Renaissance.* Paris, 1944.

Na literatura neolatina há evidente falta de originalidade, e "poderosa" só pode ser chamada pelo número de produções, em todos os gêneros, e pelo papel de agente e modelo entre as literaturas nacionais. Tem grande significação histórica, mas só exige resumo rápido. A lírica petrarquesca está representada – se bem que em metros diferentes – pelas elegias eróticas do holandês Johannes Everaerts Secundus (1511-1536) e pelas poesias religiosas do alemão Petrus Lotichius (1528-1560). Duas tradições latinas de Ariosto representam o romantismo de cavalaria, e as églogas latinas constituíam quase um dever dos poetas. As peças do holandês Georgius Macropedius (†1558) ainda estão ligadas, em parte pelos assuntos bíblicos, ao moralismo das "Morality Plays"; o *Hecastus* é versão latina do *Everyman*. Mas o *Jephtah* (1554) e o *Baptistes* (1578), do escocês Georgius Buchanan, já estão a meio caminho entre a imitação renascentista de Sófocles e a imitação barroca de Sêneca. E os tratados de filosofia platônica são quase todos em latim. O papel de intermediário dessa literatura sem originalidade é muito grande.

Outro meio importante de divulgação da cultura humanística é a tradução; e na tradução os humanistas se revelaram mais originais do que na criação de obras originais. O próprio conceito da tradução é obra do humanismo. Nem a Antiguidade nem a Idade Média conheceram traduções; aquilo a que damos esse nome entre as obras medievais são versões livres, libérrimas mesmo, adaptações mais ou menos inescrupulosas, e plágios. De nada importava ao leitor medieval a origem e a estrutura formal de uma obra alheia; apenas desejava conhecer o conteúdo. Só o humanismo criou a consciência da relação entre forma e conteúdo, da importância de verter letra e espírito do original, da necessidade eventual de reconstituir um texto corrompido; e da propriedade literária. São esses os elementos que constituem o conceito da tradução em sentido filosófico; a mentalidade estética da Renascença acrescentou a vontade de transformar a tradução mais ou menos literal em obra de arte da nova língua.

Os humanistas italianos deram os primeiros exemplos disto. Algumas das suas traduções – o *Asino d'oro* de Apuleio, traduzido por Firenzuola; as *Metamorfoses*, de Ovídio, traduzidas por Andrea Dell'Anguillara; a *Eneida*, traduzida por Annibale Caro – pertencem aos clássicos da língua italiana. Até entre os espanhóis, talvez menos capazes de assimilar valores

alheios, se encontra um clássico da tradução: Diego López de Cortegana, o alegre cônego de Sevilha, que traduziu aquele romance divertido e licencioso de Apuleio. Mas foi principalmente na França e na Inglaterra que a arte da tradução contribuiu decisivamente para a evolução da língua literária.

Os tradutores franceses[2] pertencem em grande parte ao círculo da Pléiade: Lazare Baïf, que traduziu a *Electra*, de Sófocles (1537); seu irmão Jean-Antoine Baïf, tradutor da *Antigone*; Remi Belleau, tradutor das odes anacreônticas (1556); e o humanista Etiene Dolet, tradutor das cartas e das *Tusculana*, de Cícero (1543). O mestre é, porém, Jacques Amyot[3], bispo de Auxerre e grecista erudito, tradutor de Heliodoro e Longos, e principalmente das obras de Plutarco. A língua de Amyot tem a graça do francês arcaico; a primeira impressão é algo como a de Joinville. Mas o estilo é perfeitamente clássico, elevando-se sem retórica à sublimidade dos assuntos. O *Plutarco* de Amyot é, historicamente, um dos livros mais importantes da língua francesa: exerceu profunda influência na idéia que o século XVIII francês formou da Antiguidade; e no século XVIII inspirou heroísmo "plutárquico" aos que não sabiam ler os originais, como Vauvenargues, Rousseau e Napoleão, e, fora da França a Alfieri e Schiller. Mas a maior glória de Amyot é a sua influência na Inglaterra do seu próprio tempo.

As chamadas "Tudor Translations"[4] nem sempre deram resultados muito bons em versos. Mas com elas nasceu a prosa inglesa. Cita-se até hoje com veneração o nome do mestre Philemon Holland, tradutor de Lívio (1600) e Suetônio (1609) e das obras morais de Plu-

---

2 F. Hennebert: *Histoire des traducteurs français d'auteurs grecs et latins pendant le XVIe et XVIIe siècles.* Gant, 1853.

3 Jacques Amyot, 1513-1593.
Vie des hommes illustres grecs et latins (1559, 1565, 1567); *Oeuvres morales et mélées de Plutarque* (1572).
R. Sturel: *Amyot traducteur des "Vies Parallèles" de Plutarque.* Paris, 1909.

4 F. Schoell: *Étude sur l´humanisme continental en Angleterre à la fin de la Renaissance.* Paris, 1926.
J. M. Cohen: *English Translators and Translations.* London, 1962.

tarco (1603). Lembram-se o *Tucídides*, de Thomas Nicolls (1550), e as obras morais de Sêneca, traduzidas magistralmente pelo dramaturgo Thomas Lodge (1614); a Renascença inglesa chega, como as datas indicam, um pouco atrasada, já coexistindo o estilo barroco. A maioria das obras mencionadas não foi traduzida diretamente do grego ou do latim, mas por intermédio de traduções italianas e francesas. O que se perdeu, assim, com exatidão filológica, ganhou-se em modernidade da expressão, renovando-se a prosa inglesa. Uma dessas traduções indiretas, através de Amyot, é o *Plutarco*, de Thomas North[5]: mas é uma obra inteiramente nova, de estilo heróico como o de um romance de cavalaria, e de uma vivacidade quase dramática, mas conservando sempre a dignidade greco-romana. Shakespeare encontrou em North os enredos de *Coriolano*, *Júlio César* e *Antônio e Cléopatra*, inserindo nas peças frases inteiras do tradutor; e parece prosa do próprio Shakespeare, o que dispensa elogios. O North da poesia é o dramaturgo elisabetano George Chapman[6], o tradutor de Homero. A tradução nem é literal nem dá o espírito do original; Chapman era poeta romântico, de vitalidade assombrosa e linguagem musical. O seu *Homero* é um poema entre Shakespeare e Beaumont e Fletcher, ou antes, entre Marlowe e Webster, um imenso palácio ou jardim encantado da língua inglesa – Keats, que pretendeu reconhecer em Chapman o seu próprio sonho de poesia, confessou num soneto famoso – e a confissão é a da alma romântica da Inglaterra:

---

5 Sir Thomas North, 1567-1601.
Lives of the Noble Grecians and Romans (1579).
Edição em "Tudor Translations" (Nutt), 6 vols., London, 1895.
G. Wyndham: "North's Plutarch". (In: *Essays in Romantic Literature*. London, 1919.)

6 George Chapman, 1559-1634. (Cf. "O barroco protestante", nota 55.)
Iliad (1598/1611); *Odyssey* (1614/1615).
Edição da *Iliad* por H. Morley, 2 vols. London, 1883.
Edição da *Odyssey* em Temple Classics, 2 vols. London, 1897.
A. C. Swinburne: *The Age of Shakespeare*. London, 1908.
H. Ellis: *George Chapman,* London, 1934.
James Smith: "George Chapman". (In: *Scrutiny,* III/4, 1935, e IV/1, 1935.)

"Oft one wide expanse had I been told
That deep-brow'd Homer ruled as his demesne:
Yet did I never breathe its pure serene
Till I heard Chapman speak out loud and bold."

As traduções criaram o ideal literário da época. O ideal humano foi criado pelo *Cortegiano*, de Castiglione, um dos livros mais traduzidos e mais lidos de todos os tempos. Em 1528 publicou-se a obra; já em 1534 existe ela em espanhol (por Boscán); em 1537, em francês (por Jacques Colin); em 1561, em inglês (por Thomas Hoby); em 1566, em polonês (por Lukas Gornicki). Os poetas mais nobres da época – o espanhol Garcilaso de la Vega, o inglês *Sir* Philip Sidney – são encarnações perfeitas do "cortegiano" ideal. A idealização do cavaleiro não progride sem encontrar obstáculos em outros tipos ideais ou "ideais": Monluc[7] representa o cavaleiro cristão, valente e pio, um desses de que Deus se serve para os "Gesta Dei per Francos"; e o seu antípoda Brantôme[8] representa o *bon-vivant* epicureu, de uma grosseria ainda meio medieval e já meio barroca. O ideal do "cortegiano" não poderia ser mantido sem exagerá-lo até o extremo, transformando o cavaleiro, diplomata e humanista em duelista, falador e *bel esprit* espirituoso; essa transformação é a obra do espanhol Antonio Guevara[9], que estabelece, em plena renascença, um ideal barroco; a conseqüência será um Barroco literário antes mesmo do Barroco: é o "eufuísmo".

O eufuísmo inglês do século XVI e as suas paralelas barrocas – o marinismo e o gongorismo – são preparados pelas metáforas preciosas e antíteses afetadas do petrarquismo; e o petrarquismo é o estilo em que

7 Blaise de Monluc, 1502-1577.
Commentaires (1592).
J. Le Gras: *Blaise de Monluc, héros malchanceux et grand écrivain.* Paris, 1927.

8 Pierre de Bourdeille, abbé et seigneur de Brantôme, 1540-1614.
Vies des grands capitains étrangers; Vie des grands capitains français; Recueil des Dames galantes; Recueil des Dames illustres, etc.
Edição completa, 1665/1666.
F. Crucy: *Brantôme*. Paris, 1934.

9 Cf. nota 92.

o "cortegiano" exprime os movimentos da sua alma, particularmente os eróticos, admitindo-se, como expressão subsidiária, o bucolismo. Pelo petrarquismo em primeira linha, a literatura italiana exerceu no século XVI a hegemonia sobre todas as literaturas da Europa[10].

Uma das portas de saída do petrarquismo italiano era Nápoles, a capital italiana que se encontrava havia muito sob domínio espanhol. Havia relações íntimas entre Nápoles e Barcelona, onde se formara Ausias March, o primeiro grande petrarquista fora da Itália, ainda figura isolada no século XV. March não deixou de exercer influência sobre Juan Boscán[11], que foi definitivamente convertido em poeta petrarquista pelo latinista italiano Andrea Navagero, embaixador de Veneza na Espanha, e pelo seu amigo Baldassare Castiglione. Boscán não foi grande poeta; atribui-se-lhe a categoria de Bembo, embora alguns dos seus sonetos e canções revelassem certa frescura nacional. Em todo o caso, Boscán realizou duas obras excelentes e uma obra-prima. A primeira é a tradução castelhana do *Cortegiano*. A segunda é a introdução dos metros italianos na poesia espanhola: o hendecassílabo, o soneto, a canção petrarquesca, a écloga dialogada. A terceira obra – a obra-prima – é o seu discípulo Garcilaso.

Garcilaso de la Vega[12] é, em certo sentido, o maior poeta de língua espanhola, porque nenhum outro foi tão exclusivamente poeta.

---

10 A. Meozzi: *Il petrarchismo europeo nel secolo XVI.* Pisa, 1934.

11 Juan Boscán de Almogáver, c. 1500-1542.
As suas obras poéticas publicaram-se, juntas com as de Garcilaso, em 1543.
M. Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos.* Vols. XIII/XIV. Madrid, 1908.
M. de Riquer: *Juan Boscán y su cancionero barcelonés.* Barcelona, 1946.
E. Segura Covarsi: *Le conción petrarquesca en la lírica española del Siglo de Oro.* Madrid, 1949.

12 Garcilaso de la Vega, 1503-1536. (Cf. nota 63.)
Obras poéticas (junto com as de Boscán, 1543).
Edição por T. Navarro Tomás, Madrid, 1924.
H. Keniston: *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works.* New York, 1922.
M. Arce Blanco: *Garcilaso de la Vega.* Madrid, 1930.
M. Altolaguirre: *Garcilaso de la Vega.* Madrid, 1934.

Mas isso não se entende no sentido de poesia pura, separada da vida. Ao contrário, Garcilaso transformou em poema a sua vida toda: os estudos clássicos e as contemplações platônicas, a vida de soldado, o exílio nas ribeiras do Danúbio, e até a sua morte no campo de batalha. É um "uomo universale" no sentido da Renascença, a encarnação espanhola do "cortegiano". Mas o único assunto da sua poesia é o amor, só modificado, às vezes, pelo tom pastoril, nas éclogas, que são as suas poesias mais elaboradas. Mas Garcilaso não idealiza a realidade, e as metáforas e antíteses petrarquianas são tão pouco afetadas e artificiais como as reminiscências de Virgílio e Sannazzaro nas suas éclogas. Garcilaso não transfigura as suas damas em ninfas; as suas damas são ninfas. Garcilaso não se imagina cavaleiro; é cavaleiro. Só vive naquele mundo poético; e do outro mundo, o da nossa pobre realidade, entra na poesia de Garcilaso apenas uma sombra, uma melancolia ligeira e serena. Para nós, homens modernos, falta em Garcilaso o sentimento da natureza; os seus rios, prados e bosques são decorações de teatro, sem vida própria. Isto acontece porque Garcilaso, ao contrário de toda a poesia romântica, não se identifica com a Natureza: ela não lhe significa o ambiente da sua alma, e é antes decoração divina através da qual o poeta adivinha o mundo das idéias eternas. Daí a nossa impressão de rios e prados estilizados: "el sitio umbroso, el manso viento, el suave olor de aquel florido suelo" são presságios da beatitude eterna entre as idéias platônicas de todos os lugares, todos os ventos e todos os solos floridos. Garcilaso, sem ter escrito jamais um verso de conteúdo filosófico, é um poeta filosófico: o poeta do platonismo. Não deixa de ser realista espanhol. O Tejo, na sua poesia, é o Tejo, e o Danúbio é o Danúbio. Mas a música, a harmonia extraordinária do seu verso aristocrático, transforma tudo na paisagem divina, até o rio do exílio:

"Danubio, río divino,

G. Diaz Plaja: *Garcilaso y la poesía española.* Barcelona, 1937.

P. Salinas: "The Idealization of Reality". (In: *Reality and the Poet in Spanish Poetry.* Baltimore, 1940.)

R. Lapesa: *La trayectoria poética de Gracilaso.* Madrid, 1948.

Dám. Alonso: *Poesía española.* Madrid, 1950.

> que por fieras naciones
> vas com tus claras ondas discurriendo".

O aristocrata da Renascença está em toda a parte do mundo em casa, e o místico platônico da Renascença está em toda a parte do mundo no céu das idéias. Toda a vida real de Garcilaso é poesia, e a sua poesia era a realidade cotidiana da sua vida. Tinha dito à amada que

> "Por vos nací, por vos tengo la vida,
> por vos he de morir y por vos muero" –

e os versos parecem escritos como que depois de o poeta ter cumprido a promessa. A morte não inspira angústia ao enamorado –

> "Contigo mano a mano
> busquemos otro llano,
> busquemos otros montes y otros ríos,
> otros valles floridos y sombríos,
> donde descanse, y siempre pueda verte" –

porque a identificação entre a dama e a beleza divina, recurso artificial do petrarquismo platonizante, é em Garcilaso a coisa mais natural do mundo. O seu amor é o único assunto da sua poesia, e a sua poesia é o único conteúdo do seu mundo divino, sinfonia celeste na qual a morte no campo de batalha perde todo o terror. Nenhum poeta dá como Garcilaso a impressão da intemporalidade, da imortalidade.

Não convém mencionar outros petrarquistas espanhóis ao lado de Garcilaso. Na mesma geração, só Aldana é digno da sua companhia, e depois, só Fray Luis de León é superior, o maior de todos; mas estes dois, poetas do amor divino, pertencem a um outro mundo, o mundo do humanismo cristão, que Garcilaso, o poeta sem outra religião a não ser a devoção à sua dama, ignorava. O verdadeiro continuador de Garcilaso é Fernando Herrera; nele, a estilização garcilasiana transforma-se em retórica sublime: é o começo do Barroco.

Mas ao lado do elemento barroco há um outro fator na poesia de Garcilaso e uma outra possibilidade: a melancolia da realidade. O

poeta dessa melancolia é Francisco de La Torre[13], poeta misterioso do qual não sabemos quase nada. E misteriosa também é a sua poesia, poesia da noite: "Clara y amiga noche" e "Noche que en tu amoroso y dulce olvido". Francisco de la Torre escreve com grande perfeição. É classicista, também no hábito de encher as suas poesias com reminiscências alheias, de Horácio, de Virgílio, e principalmente de Tasso. Contudo, a paisagem das suas éclogas é inconfundivelmente espanhola, e na atmosfera há certa frescura mais rústica que em Garcilaso; em todo o petrarquismo (menos no italiano) manifesta-se a tendência de voltar à inspiração nacional. O papel de Francisco de la Torre na história da poesia espanhola é, porém, diferente: Quevedo publicou, em 1631, as obras desse poeta esquecido para desafiar o gongorismo barroco. Deste modo, Francisco de la Torre encontra-se, paradoxalmente, na fila da reação classicista que na Espanha, como em toda a Europa, acompanhou e interrompeu a evolução da poesia barroca.

O promotor do petrarquismo português, Francisco de Sá de Miranda[14], parente de Garcilaso de la Vega, não tem seu gênio. O papel de Sá de Miranda foi o de Boscán, e a sua própria poesia italianizante é pesada e sem graça. Mas Sá de Miranda era um homem, até um grande homem. Com preocupação dolorosa viu o patriota a corrupção moral de Portugal pelo poder e pelas riquezas da Índia, e nas suas "cartas" poéticas transformou a "Epístola", forma metrificada da sabedoria serena de Horácio, em vaso de graves advertências e admoestações, até ao próprio rei. O sentimento é sincero e às vezes a inspiração é autenticamente poética. Em Camões, o mesmo tom patriótico se distingue na epopéia; o lugar de Camões, tão grande poeta lírico e talvez o maior de todos os petrarquistas

---

13 Francisco de la Torre, c. 1534-1594.
As poesias foram publicadas por Quevedo, em 1631.
Edição por A. M. Huntington, New York, 1903.
I. P. W. Crawfod: "Francisco de la Torre y sus poesías". (In: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Vol. II. Madrid, 1925.)

14 Francisco de Sá de Miranda, c. 1485-1558.
Edição das obras por M. Rodrigues Lapa, 2 vols., 2ª ed., Lisboa, 1942-1943.
Teóf. Braga: *Sá de Miranda e a Escola Italiana*. Porto, 1896.
A. Forjaz de Sampaio: *Sá de Miranda*. Lisboa, 1926.

do século, está, no entanto, acima e, neste sentido, fora da corrente petrarquesca. O "tom nacional", não no sentido patriótico mas no sentido do sentimento da natureza, é representado por Diogo Bernardes (c. 1530 – c. 1600), do qual não se pode dizer coisa melhor do que esta: várias das suas poesias foram confundidas com as de Camões. Enfim, o mais original dos petrarquistas portugueses é o irmão de Diogo Bernardes, Fr. Agostinho da Cruz[15], que deixou o mundo para se dedicar à purificação da sua alma. Entre os inúmeros poetas renascentistas que metrificaram o motivo horaciano da retirada para a vida pacífica nos campos, Fr. Agostinho talvez seja o único que realizou a resolução poética: tornou-se eremita. Em Fr. Agostinho existe algo do sentimento da natureza dos franciscanos; mas nada da alegria celeste do santo de Assisi. A "saudade" portuguesa aparece nesse monge como grave melancolia, como arrependimento perpétuo da vida passada, e o poeta desesperaria, se a luz mística do outro mundo não lhe aparecesse na oração. Fr. Agostinho da Cruz não possui a profundeza dos místicos espanhóis; mas é o único poeta do petrarquismo internacional que se parece com os poetas religiosos do petrarquismo italiano.

A porta de entrada do petrarquismo na França é a cidade de Lyon, importante centro do comércio com a Itália; do petrarquismo platonizante deriva a arte de Scève e Louise Labbé. Mas a "école de Lyon" e a poesia renascentista francesa não são idênticas; ao contrário, as relações da Pléiade com os poetas de Lyon não são muito densas, e a origem do petrarquismo francês, embora não constitua problema difícil, é bastante complicada[16] .

Chamavam-se "Pléiade", lembrando os 7 poetas famosos de Alexandria, alguns alunos do colégio de Coqueret: Ronsard, Baïf, Belleau, Du Bellay, Jodelle e Pontus de Tyard, convidando como sétimo companheiro o seu professor de grego, Jean Daurat. Quer dizer, a primeira inspiração veio dos estudos clássicos[17]. O título de uma obra do famoso grecista Guillaume Budé

---

15 Frei Agostinho da Cruz, 1540-1619.
Edição das obras (com prefácio) por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1918.
Felic. Ramos: "A ascensão mística de Fr. Agostinho da Cruz". (In: *Ensaios de Crítica Literária.* Coimbra, 1933.)

16 I. Vianey: *Le pétrarquisme en France au XVIe siècle.* 2 vols., Paris, 1906/1907.
H. Chamard: *Les origines de la poésie française de la Renaissance.* Paris, 1920.

17 J. Plattard: *La Renaissance des Lettres en France.* 2ª ed. Paris, 1931.

(1467-1540) é o programa: *De studio litterarum recte ac commode instituendo* (1527). O programa foi executado por grecistas e latinistas como o próprio Budé, Etienne Dolet, tradutor de Platão, os lexicólogos Robert e Henri Estienne; finalmente, fundou-se o Collège de France. As influências italianas vieram depois, através dos numerosos artistas italianos que trabalhavam na França, das missões diplomáticas, e do chamado "tour de chevalier"; a cultura de um cavaleiro não era considerada completa sem a viagem para a Itália. Se a influência italiana só veio "depois", não foi menos intensa do que em outra parte, e não se manifestou apenas na adoção do soneto e da filosofia "platônica" do amor; nos poetas da Pléiade, como aliás em todos os petrarquistas europeus, muito do que parece original é tradução ou adaptação de poesias italianas da época; um Philippe Desportes, assim como Francisco de la Torre, é antes tradutor do que poeta original. Contudo, a atmosfera é diferente; e, com efeito, existe uma terceira fonte da poesia renascentista francesa, uma fonte nacional, e sem isso a Pléiade teria ficado o que foi a "école de Lyon", uma planta exótica. "O poeta nacional", quer dizer, de temperamento "gaulês", da época, é Marot. Mas não parece menos importante o poeta belga Jean Le Maire de Belges, que se diz discípulo dos poetas borgonheses do século XV; e Ronsard fez, em 1538, uma viagem para Flandres, onde recebeu sugestões importantes[18]. Eis as três raízes – o humanismo, o italianismo, a poesia borgonhesa, "flamboyante" – da poesia francesa do século XVI e, em particular, da Pléiade[19].

Maurice Scève[20] é o grande poeta da "école lyonnaise". É poeta erudito, e tem algo a ambição de Lucrécio: reunir num grande poema di-

---

18 P. Laumonier, in: *Revue de la Renaissance,* I, 1901.

19 H. Guy: *Histoire de la poésie française au XVIe siècle.* 2 vols. Paris, 1910/1926.
P. de Nolhac: *Tableau de la poésie française au XVIe siècle.* Paris, 1924.
Th. Maulnier: *Introduction à la poésie française.* Paris, 1939.
H. Chamard: *Histoire de la Pléiade.* 4 vols. Paris, 1939/1940.

20 Maurice Scève, c. 1505-1564.
Arion (1536); *Délie, objet de la plus haute vertu* (1544); *Saulsaye* (1547); *Microcosme* (1552).
Edição por B. Guégan, Paris, 1927. (Com introdução biográfica.)
A. Baur: *Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise.* Paris, 1906.
A.-M. Schmidt: *La poésie scientifique en France au XVIe siècle.* Paris, 1939.
A. Beguin: "Sur la Mystique de Maurice Scève". (In: *Fontaine*, VII, 36, 1944.)
L. Saulnier: *Maurice Scève.* 2 vols. Paris, 1949.

dático a erudição e filosofia da sua época. O *Microcosme* é o esboço desse poema que não foi escrito: um sonho de Adão representa os sentimentos cósmicos da humanidade inteira. O misticismo meio científico dessa filosofia, o neoplatonismo do "le désir, image de la chose", o emprego dos símbolos Macrocosmo e Microcosmo, lembram imediatamente Pico da Mirandola. Mas a filosofia de Scève, que é poeta, não se encontra nas suas teorias, e sim no simbolismo dos seus versos. E o assunto desse simbolismo não é o Macrocosmo, e sim um Microcosmo: a Mulher. Às 449 décimas de *Délie* já se chamava "a maior meditação poética em língua francesa"; em todo o caso, é a maior declaração de amor que já se fez a uma mulher.

"Tu es le corps, Dame, et je suis ton ombre..." parece um galanteio elegante, até o leitor saber que o "corps" é uma idéia eterna e a "ombre" o reflexo terrestre. "Dame" é o símbolo da nossa participação no reino da verdade, e o amor,

> "le souvenir, âme de ma pensée",

é a recordação do mundo ideal, a "anamnese" platônica. Esse "amor cósmico" parece-nos o cume do exagero petrarquesco, e a intervenção perpétua de expressões filosóficas naquela declaração de amor sugere até a impressão de que "Dame" seja um fantasma, mera alegoria. Não é assim. "Dame" era uma mulher de carne e osso; o seu amante revela às vezes sentimentos bem sensuais, e outras vezes confessa: "Ma face, angoisse a quiconque la voit". A fragilidade da sua "condição humana", que o platônico certamente sentiu com amargura, inspira-lhe expressões de melancolia profunda –

> "O ans, ô mois, semaines, jours et heures,
> O intervalle, ô minute, ô moment" –

versos que dão testemunho da sua capacidade de transformar termos "científicos" em música verbal; às vezes, o discípulo de Ficino e Pico da Mirandola supera o misticismo dos humanistas italianos. Nem sempre Scève o conseguiu: a sua língua é dura, a sua sintaxe complicadíssima, grande parte da sua poesia é hermética, talvez involuntariamente. Enquanto o hermetismo de Scève não foi resultado acessório da meditação em profundidade, foi o tributo do poeta à realidade dura, do mundo e da língua; e quando deu ao

verso "Humanité brutale, sotte et lourde" – a rima "sourde" não pôde adivinhar que a posteridade seria surda à sua poesia. Nem os símbolos da "fin du siècle" deram muita importância a Scève, considerado sempre como mero "precursor" da Pléiade. Enfim, as gerações atuais descobriram que Scève fora um precursor do "modernismo" e do super-realismo, o poeta mais filosófico da língua francesa, mensageiro de um amor dantesco e de uma melancolia cósmica à maneira de Lucrécio. Com efeito, Scève é poeta profundo, e nos seus melhores momentos sabe transformar em música pura uma filosofia dialética que parece muito moderna:

> "Musique, accent des cieux, plaisante symphonie,
> par contraires aspects formant son harmonie".

Scève, assim como Villon, com quem tão pouco se parece, tornou-se vítima da crítica classicista; mas, como Villon, não precisa de justificações históricas. A grandeza de Villon não consiste em ter sido, no século XV, precursor cronológico da poesia renascentista, com a qual nada tem em comum; é, no século XV, o precursor do poeta moderno, de Apollinaire. Do mesmo modo, Scève não é o precursor da Pléiade, e sim de Mallarmé e Valéry.

As justas homenagens que a posteridade recusou a Scève, recebeu-as uma daquelas damas lionesas entre as quais se encontrava o modelo carnal de Délie: Louise Labbé[21]. Os seus 23 sonetos eróticos estão entre os mais famosos da literatura universal, testemunho de uma "étrange et forte passion". As antíteses petrarquescas ("Je vis, je meurs; je me brusle et me noye...") e as elevações místicas da linguagem não nos podem enganar: esse amor não é platônico:

> "O beaux yeux bruns, ô regards détournés,
> O chauds soupirs, ô larmes épandues,
> O noires nuits vainement attendues,
> O jours luisants vainement retournés!"

---

21 Louise Labbé, 1522-1565.
Oeuvres (23 sonetos, 3 elegias, etc:, 1955).
D. O'Connor: *Louise Labbé, sa vie et son oeuvre.* Paris, 1927.
L. Larnac: *Louise Labbé, la belle cordière de Lyon.* Paris, 1934.

Louise Labbé é grande artista da elegia erótica. É possível compará-la a Propércio; mas não a Catulo, nem a Gaspara Stampa. Não era uma aristocrata desgraçada, porque se entregara a um amante indigno; era uma burguesa rica, uma "dama". Também não é precursora da Pléiade, mas do classicismo, de Racine.

O "precursor nacional" da Pléiade foi Clément Marot[22]. É um polígrafo poético, que escreve inúmeras poesias de ocasião, quer dizer, para todas as ocasiões da sua vida agitada. Marot escreveu poemas meio medievais, no estilo do *Roman de la Rose*, e poesias italianizantes, fábulas alegres, epigramas e salmos – era protestante – e baladas e rondós no estilo de Villon, do qual editou as obras sem herdar nada do seu gênio. Tem graça gaulesa e o talento de narrar em versos. O problema, no seu caso, consiste em verificar por que os manuais e antologias da literatura francesa concedem tanto espaço a esse versificador simpático; trata-se de uma herança da crítica classicista, que considerou como poesia o *esprit* metrificado e rimado. O lugar que Marot ocupa, pertence antes a Le Maire de Belges, poeta belga de expressão francesa.

Jean Le Maire de Belges[23] parece-se algo com Marot, mas, além de italianizar mais assiduamente – é um precursor autêntico da Pléiade – tem mais colorido, vida e paixão. Também tem outros modelos. Não se refere a Villon, e sim a Chastellain e Molinet, os "grands rhétoriqueurs" da Borgonha. Esse grupo de poetas[24] compõe-se dos últimos representantes do gótico "flamboyant" da Borgonha; e são dos mais característicos. Georges Chastellain (1403-1475) parece fornecer o emblema da época, quando celebra o esplendor do Duque Filipe de Borgonha –

---

22 Clément Marot, c. 1496/1497-1544.
Obras: 65 epitres, 27 elegias, 15 baladas, chansons, epigramas, etc., etc.
H. Guy: *Histoire de la poésie française au XVIe siècle.* Vol. II: *Marot et son École.* Paris, 1926.
P. Jourda: *Clément Marot.* Paris, 1950.

23 Jean Le Maire de Belges, c. 1473-c. 1520.
Ph. A. Becker: *Jean Le Maire de Belges.* Strasbourg, 1892.
M. Stecher: *Notice sur Jean Le Maire de Belges.* Louvain, 1908.
P. Spaak: "Jean Le Maire de Belges". (In: *Revue du XVIe siècle*, 1921/1923.)

24 H. Guy: *Histoire de la poésie française au XVIe siècle.* Vol. I: *L'école des rhétoriqueurs.* Paris, 1910.
P. Champion: *Histoire poétique du XVe siècle.* 2 vols. Paris, 1923.

"D'or et d'azur, qui de lys reflamboye".

Michault Taillevent (c. 1410-1458) exprime a melancolia macabra do "flamboyant": "Temps perdu n'est à recouvrer", e Jean Molinet (1435-1507) é um acrobata das palavras, um *jongleur* de antíteses e metáforas, já quase barrocas; existem relações subterrâneas entre o Barroco e o gótico "flamboyant". Le Maire de Belges, que não era um grande poeta, mas um poeta muito vivo, e que se refere a Molinet como seu mestre, exerceu certa influência sobre Ronsard. E se a crítica perguntasse qual o elemento estilístico que distingue o petrarquismo da Pléiade de todos os outros petrarquismos contemporâneos, a resposta seria: aquela vivacidade verbal e aquele colorido "flamboyant" que recebeu da Borgonha.

Ronsard[25] é o maior nome da Pléiade e, apesar de todas as objeções que surgem sempre de novo, um dos grandes poetas da literatura universal. À primeira vista, parece uma mistura de Petrarca e de Anacreonte, poeta de amores e paisagens artificiais, de um epicurismo erudito sem muita vida; e quando aspira à sublimidade de Píndaro, é para erigir-se em poeta oficial da França. Esse mais intencional dos poetas sempre consegue descobrir o lugar-comum, erótico ou patriótico, já descoberto. A culpa do equívoco é das antologias, que incluem incansavelmente os mais gastos versos do poeta: "Comme on voit sur la branche" e "Mignonne, allons

25 Pierre de Ronsard, 1524-1585. (Cf. nota 72.)
Odes (1550/1553); *Les Amours* (*À Cassandre,* 1552; *À Marie,* 1555; *À Hélene,* 1574); *Hymnes* (1555/1556); *Eglogues* (1560/1567); *Discours* (*Discours des misères de ce temps à la reine mère,* 1562; *Institution pour l'adolescence du roi très chrétien Charles IX,* 1562; *Remonstrance au peuple de France,* 1563, etc.); *La Franciade* (1572); *Oeures* (6ª ed. 1584).
Edições por P. Laumonier, 8 vols., Paris, 1914/1919; por H. Vaganay, 7 vols. Paris, 1923/1924.
H. Longnon: *Essai sur Pierre Ronsard.* Paris, 1904.
P. de Nolhac: *Ronsard et l'humanisme.* Paris, 1921.
Laumonier: *Ronsard, poète lyrique.* 2ª ed. Paris, 1904.
P. Champion: *Ronsard et son temps.* Paris, 1925.
G. Cohen: *Ronsard, sa vie et son oeuvre.* 5ª ed. Paris, 1933.
M. Bishop: *Ronsard, Prince of Poets.* New York, 1940.
R. Lebégne: *Ronsard, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1950.
M. Dassonville: *Ronsard*. 2 vols. Paris, 1970.

voir", seguidos de um trecho truncado de um dos *Discours* poéticos. É preciso ler Ronsard inteiro, mesmo que isso constitua trabalho forçado.

O amor de Ronsard não é fictício nem insincero. "Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle..." é e continua a ser uma das mais belas poesias de amor que existem, e as antologias suprimem justamente os momentos nos quais o temperamento vence a erudição: os

> "... amants, qui librement
> Pratiquent folâtrement
> Dans le draps cent mignardises." –

e o "relief of porphyre, ouvrage de Phidie", os "tetins" transformados em "deux boules marbrines". Ronsard sabe guardar a justa medida; a sua poesia é dos

> "...légers Démons qui tenez de la terre
> Et du haut ciel justement le milieu..." –

e neste sentido, é um clássico autêntico. Mas não é um mero classicista, porque sente a frescura de um novo mundo que a poesia lhe descobriu:

> "Ciel, air et vents, plaine et monts découverts".

Ronsard descobriu o que um poeta maior – o parisiense Villon – ignorara: a paisagem francesa. E se ele povoou a Touraine de ninfas e faunos que os mortais comuns lá não distinguem, Ronsard poderia responder com as palavras de Corot, quando censuraram ao pintor o pouco realismo das suas paisagens: "Não viu as ninfas? Eu as vi."

A grande e sincera dor da vida de Ronsard foi a devastação dessa paisagem pelas guerras de religião. Por isso, o poeta erudito e gozador da vida interveio na política, ao lado dos católicos, mas com patriotismo imparcial e elevado, censurando os prelados ("ôtez l'ambition, la richesse excessive; / Arrachez de vos coeurs la jeuneusse lascive...") e censurando também os protestantes ("âmes peu hardies!", "Entre vous, aujourd'hui, ne règne que discord"); dirigindo-se com a maior franqueza a Catarina de Médicis e ao rei Carlos IX ("Sire, ce n'est pas tout que d'être roi de France, / Il faut que la vertu honore votre enfance"). A descrição das misérias da França devastada chega à força de Juvenal, como no poderoso "discours" "O Ciel! ô mer! ô

terre! ô Dieu, père commun", em que a guerra civil se transforma em terrível batalha dos corpos e espíritos, verdadeira "psicomaquia" nas nuvens. A imagem da França ronsardiana é de uma atualidade tremenda, européia.

"Si natura negat, facit indignatio versos." Na epopéia patriótica *La Franciade*, a natureza "negou" realmente. Talvez Ronsard não tenha sido feito para isso. Era um poeta "particular", íntimo. Nos últimos anos, era só o seu próprio destino de criatura mortal que o preocupava; e, outra vez, o clássico encontrou a justa medida, entre a fé do cristão e o desespero do epicureu, numa melancolia sugestiva. A morte lhe apareceu na imagem dos esplendores terrestres que o homem tem que deixar:

> "Il faut laisser maisons et vergers et jardins";

e a Morte, o esqueleto terrível das danças macabras, transfigurou-se-lhe em deusa serena que mata cedo os que ama,

> ".....la mort qui nous enterre
> Jeune nous tue, et nous conduit
> Avant le temps, au lac qui erre
> Par le royaume de la nuit."

E chega a saudá-la:

> "Je te salue, heureuse et profitable Mort!"

Por essa capacidade de transformar pela imagem o terror da vida em consolação inesquecível, afirma-se Ronsard como clássico.

Ronsard é o maior poeta da Pléiade; outros dirão, talvez, que Du Bellay[26] é o maior artista. A distinção é dificultada, outra vez, pelas antologias, quando escolhem peças típicas do século, que poderiam pertencer a qualquer poeta do grupo ("A vous, troupe légère..."). Du Bellay é poeta erudito, como Ronsard; mas os seus modelos são menos os gregos do que os romanos, até na

---

26 Joachim Du Bellay, 1522-1560.
Défense et illustration de la langue française (1549); *L'Olive* (1550); *Les antiquités de Rome* (1558); *Les Regrets* (1559).
Edições por L. Séché, 3 vols., Paris, 1903/1910, e por H. Chamard 6 vols., Paris, 1907/1931.

poesia erótica é menos o apaixonado Propércio do que o melancólico Tibulo. A sua paisagem francesa não é, como a de Ronsard, uma floresta de faunos e ninfas, e sim "la douce France", recordação de alegrias juvenis e amores da primeira mocidade, e protetora de uma vida civil e polida,

> "France, mère des arts, des armes, et des lois."

Por isso, o admirador apaixonado da Antiguidade prefere

> "plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,
> ...et plus que l'air marin la douceur angevine."

Nesse amor a Loire e Anjou, Vendômois e Beauce há qualquer coisa de nostalgia de quem esteve fora por muito tempo, e a mesma nostalgia, em relação ao tempo, inspira-lhe a poesia da melancolia das ruínas de Roma ("Pâles esprits, et vous, ombres poudreuses"). Ronsard é clássico; Du Bellay é romântico, e por isso parece mais pessoal, mais moderno, sobretudo na poesia erótica da *Olive*, inspirada num platonismo mais puro do que o neoplatonismo comum da Renascença. Mas é um romantismo relativo. Du Bellay, que morreu cedo, é da estirpe dos Garcilaso e Sidney, um cavaleiro brilhante e amante platônico, aspirando a ver

> "................l'Idée
> De la Beauté, qu'en ce monde adore."

Da feição impessoal dessa poesia salva-se Du Bellay menos pelo esplendor do seu mundo ideal, como Garcilaso, do que por um certo realismo rústico, que aparece claramente no soneto "La terre y est fertile, amples les édifices":

> "Ils boivent nuit et jour en Bretons et Suisses,
> Ils sont gras et refaits, et mangent plus que trois."

H. Chamard: *Joachim Du Bellay.* Paris, 1900.
R. V. Merrill: *The Platonism of Joachim Du Bellay.* Chicago, 1923.
J. Vianey: *Les "Regrets" de Du Bellay.* Paris, 1930.
Fr. Ambrière: *Joachim Du Bellay.* Paris, 1934.

Neste soneto, Du Bellay cita Rabelais; mas a fonte dessa inspiração rústica é a poesia latina de Andrea Navagero, do mesmo que iniciou Boscán na poesia italiana. O sentimento comum de Du Bellay e Navagero é o da terra como grande mãe que nos dá a vida e nos acolhe no seu seio. Por isso, Du Bellay, que foi melancólico durante a vida inteira, olha sem melancolia a morte, que lhe parece – quase como a Rilke – sombra do nosso corpo e parte da nossa vida:

> "Il faut que chacun passe
> En l'éternelle nuit:
> La mort qui nous menace,
> Comme l'ombre nous suit."

Deste modo, a poesia de Du Bellay termina como a de Ronsard. Mas, aqui, o majestoso "royaume de la nuit" é uma província da alma; aliás, uma província francesa.

Uma boa antologia da Pléiade[27] é a leitura mais encantadora do mundo; em todos aqueles poetas há o mesmo fino gosto, formado nos modelos antigos, o sol sobre a "douce France", as noites melancólicas, sensualidades agressivas e elevações espirituais. Em todos, a poesia erudita é autêntica poesia francesa, e o alexandrino, que é a grande conquista métrica da Pléiade, para se tornar mais tarde o tirano dos poetas franceses, ainda é amplo e tudo acolhe. É poesia culta e, no entanto, viva. A leitura das obras completas de qualquer daqueles poetas é menos agradável. Monotonia e excessos alternam, e só Ronsard e Du Bellay se salvaram, desde o romantismo, do juízo implacável de Malherbe. Mas há uma grande injustiça nessa condenação geral. Inspiração é coisa rara, e se o leitor sempre ficasse condenado à leitura das Obras Completas, quantos poetas se salvariam? Justamente aquele poeta da Pléiade contra o qual Malherbe foi mais cruel do que contra os outros, é um dos melhores entre eles: Desportes[28].

---

27 M. Allem: *Anthologie poétique française, XVIe siècle.* 2 vols. Paris, s. d.

28 Philippe Desportes, 1546-1606.
Les premières oeuvres (1573); *Les psaumes de David* (1592, 1603).
I. Lavand: *Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes.* Paris, 1936.
M. Th. Marchand-Roques: *La vie de Philippe Desportes, abbé de Tiron.* Paris, 1949.

Homem culto que leu muito e plagiou muito, epicureu que sabia viver e era o contrário da "ombre maudite, errante et déchassée" que cantou. Também não é seu (a fonte é Sannazzaro: "Icaro cadde qui...") o famoso soneto sobre a morte de Ícaro, que pretendeu voar ao sol e caiu no mar, mas os últimos versos –

> "...Il eut pour le bruler des astres le plus beau;
> Il mourut poursuivant une haute aventure;
> Le ciel fut son désir, la mer sa sépulture:
> Est-il plus beau dessein ou plus riche tombeau?" –

são dos mais belos da língua francesa. Jean-Antoine de Baïf [29], ao contrário, do qual todas as antologias apresentam as poesias anacreônticas, é dos menos agradáveis. Só pode ser apreciado nas versões dos salmos ("Sur le haut des monts ça et la regardant, / J'ai levé mes yeux, si secours me viendrait...") e nas condenadas peças lascivas ("Le corps au corps accouplé doucement, / O douce vie, doux trépassement..."). A poesia da Pléiade é mais rica do que se pensa em peças obscenas e até pornográficas. Mas houve, em idade mais avançada, muito desejo de se reconciliar com o Céu. Ninguém o conseguiu melhor do que Bertaut[30] – poeta elegíaco, mais famoso pelas "pointes" espirituosas pré-barrocas, do que pelas versões de salmos e a bela canção "Étoile de la mer, notre seul réconfort...", para a qual Maulnier chamou a atenção – com efeito, parece uma antecipação de Péguy. Mas foi mais seguro o caminho que Pontus de Tyard[31] escolheu: o do silêncio. Nas suas *Erreurs amoureuses*, a paixão é mais forte do que em qualquer outro poeta da Pléiade; mas também o lugar-comum "L'homme n'est qu'ombre

---

29 Jean-Antoine de Baïf, 1532-1589.
Oeuvres en rime (1572/1573).
M. Augé-Chiquet: *Jean-Antoine de Baïf.* Paris, 1909.

30 Jean Bertaut, 1552-1611.
Recueil des Oeuvres poétiques (1601).
G. Grente: *Jean Bertaut.* Paris, 1903.

31 Pontus de Tyard, 1521-1605.
Erreus amoureuses (1549/1553); *Oeuvres poétiques* (1573).
S. F. Baridon: *Pontus de Tyard.* Milano, 1953.

d'un songe" estava profundamente sentido, e, afinal, o bispo de Châlons-sur-Saône deixou de escrever poesia.

O lado mais forte da poesia da Pléiade é a elegia. Jodelle[32], que se celebrizou pelas suas peças dramáticas e o soneto

"Des astres, des forêts et d'Achéron l'honneur,
Diane..",

escreveu os seus versos mais belos na elegia "Aux cendres de Claude Colet". E o dramaturgo Robert Garnier[33] mereceria um lugar especial na história da poesia lírica francesa pelas elegias: "Élégie à Desportes", "Élégie à Nicolas de Ronsard", "Élégie sur la mort de Pierre de Ronsard", três peças realmente grandes. A última é o canto de cisne da Pléiade:

"Vous êtes donc heureux, et votre mort heureuse,
O Cygne des François:
Ne lamentez que nous, dont la vie ennuyeuse
Meurt le jour mille fois.
Vous errez maintenant aux campagnes d'Élise,
A l'ombre des vergers,
Où chargent en tout temps, assurés de la bise,
Les jaunes orangers..."

Naquele tempo, a Pléiade já não existia, e os epígonos tinham encontrado o inimigo mortal no classicismo de Malherbe. Na resistência contra Malherbe, a poesia francesa lembrou-se das origens nacionais de alguns dos seus elementos. Mathurin Régnier[34] é a repetição do caso Marot:

32 Étienne Jodelle, 1532-1573.
Oeuvres et mélanges poétiques (1574).
H. Horvath: *Etienne Jodelle.* Budapest, 1932.

33 Robert Garnier, 1545-1590.
Cf. "O barroco protestante", nota 36.
A reabilitação de Garnier como poeta lírico deve-se a Maulnier (cf. nota 19).

34 Mathurin Régnier, 1573-1613.
Edição por E. Courbet, 2ª ed., Paris, 1875.
J. Vianey: *Mathurin Régnier.* Paris, 1896.

as suas sátiras em estilo horaciano revelam muita graça, *esprit* gaulês, e uma filosofia de *bonhomme* epicureu e até libertino. Mas não é um Villon, nem grande poeta de qualquer espécie. É, porém, francês, poeta inteligente.

O "tour de cavalier", a viagem obrigatória do cavaleiro culto para a Itália, é a origem da poesia petrarquesca na Inglaterra[35]. Thomas Wyatt[36] é o decano, o primeiro dos *sonneteers* à maneira de Petrarca, com certas veleidades de independência na forma estrófica; também não lhe falta a independência de escrever poesia mais espontânea em outras formas, como as famosas peças antológicas "Forget not yet the tried entent..." e "And wilt thou leave me thus?". Assim como outros poetas do século XVI, Wyatt já teve o seu dia de ressurreição, encontrando novos admiradores. O seu amigo e discípulo Howard, Earl of Surrey[37], leva a cabo aquela reforma métrica: a transformação do soneto petrarquesco em "soneto elisabetano", em que os tercetos têm a forma e f e f g g, ou então e f f e g g, ou qualquer outra combinação na qual as duas últimas linhas constituam um *couplet* rimado; transformação importante, porque o soneto inglês se distingue do italiano pela forma epigramática do fim. Será uma poesia na qual a expressão dos sentimentos termina em conceito espirituoso. O soneto de Shakespeare será assim. De sabor mais popular é a poesia de George Gascoigne[38], do qual até há pouco apenas um *Lover's Lullaby* constava das antologias; Gascoigne é hoje quase desmesuradamente elogiado por certos críticos americanos.

Os sonetos ingleses não são inferiores aos franceses da Pléiade, com os quais estão em relação íntima. Samuel Daniel[39] não nasceu poeta;

---

35 M. Evans: *English Poetry in the Sixteenth Century.* London, 1955.

36 Sir Thomas Wyatt, c.1503-1542.
S. Baldi: *Le poesie di Sir Thomas Wyatt.* Firenze, 1953.

37 Henry Howard, Earl of Surrey, 1516-1547.
Edição por F. M. Padelford, 2ª ed., Seattle, 1928.
E. R. Casady: *Henry Howard, Earl of Surrey.* Oxford, 1938.

38 George Gascoigne, c. 1527-1577.
Edição por J. W. Cunliffe, Cambridge, 1907.
F. E. Schelling: *The Life and Writings of George Gascoigne.* Philadelphia, 1894.

39 Samuel Daniel, 1562-1619.
Delia (1592); *Epistles* (1603); tragédia *Philotas* (1605); *Queen's Arcádia* (1606).
Edição (com introdução) por A. B. Grosart, 5 vols., London, 1885/1896.

mas aprendeu bem a poesia, em Du Bellay principalmente, embora o título dos 50 sonetos de *Delia* lembrasse Scève. O estilo, não; é simples, o verso fica na memória, e certos sonetos como "When men shall find thy flower..." e "Care-charmer Sleep, son of the sable Night" tornaram-se conhecidíssimos. Drayton[40], ao contrário, é grande poeta. Um dos 5 sonetos de *Ide's Mirror*, a comovente despedida "Since there's no help, come let us kiss and part", foi considerado por Dante Gabriel Rossetti como o melhor soneto em língua inglesa: e Rossetti entendia de sonetos. Drayton era um talento de poeta intimista, de grande poeta menor; teria sido o Du Bellay inglês, se não tivesse tido a ambição infeliz de escrever uma epopéia geográfico-histórica, espécie de corografia poética da Inglaterra. O *Polyolbion* é enorme e ilegível. É oposta a situação de Edmund Spenser: foi grande como poeta lírico, porém maior como poeta épico; assim como no caso de Camões, a epopéia lhe dá importância histórica maior em outra corrente literária, e o lugar do maior sonetista elisabetiano fica para *Sir* Philip Sidney[41]. A sua personalidade literária não é complicada, mas complexa. Como teórico da poesia, é classicista. Pela sua *Arcadia*, imitada de Sannazzaro e Montemayor, ocupa lugar importante na história do romance pastoril; mas essa mistura de égloga prosificada e romance de aventuras, escrita em estilo afetado e excesivo, é inteiramente ilegível, pelo menos para nós outros, apesar de recentes tentativas de "salvá-la". Só é digno de nota, entre as poesias insertas, o belo poema "My true love

---

40 Michael Drayton, 1563-1631.
Idea's Mirror (1594); *Polyolbion* (1613/1622); égloga *Endymion and Phoebe* (1595).
O. Elton: *Michael Drayton.* London, 1905.
B. H. Newdigate: *Drayton and his Circle.* London, 1941.

41 Sir Philip Sidney, 1554-1586. (Cf. nota 82.)
The Countess of Pembrokes Arcadia (1590); *Astrophel and Stella* (1591); *Defence of Poesie* (1595).
Edição por A. Feuillerat, 4 vols., Cambridge, 1912/1926.
M. Wilson: *Sir Philip Sidney.* London, 1931.
K. O. Myrick: *Sir Philip Sidney as a Literary Craftsman*. Cambridge, Mass., 1935.
C. H. Warren: *Sir Philip Sidney.* London, 1936.
J. F. Danby: *Poets on Fortune's Hill. Studies in Sidney, Shakespeare, Beaumont and Fletcher.* London, 1952.
F. S. Boas: *Sir Philip Sidney. Representative Elizabethan*. London, 1955.

hath my hart and I have his", e este é inferior aos melhores sonetos do ciclo *Astrophel and Stella*: "With how sad steps, ô Moone, thou clim'st the skyes", "Come Sleepe, ô Sleepe, the certaine knot of peace", "Having this day, my horse, my hand, my launce". Os sonetos não são impecáveis: a sintaxe é algo confusa, a versificação dura. Mas são mais ingênuos, mais frescos do que, quase todos os outros sonetos do século XVI. Revelam uma personalidade ideal, encarnação inglesa do "cortegiano": valente e gentil, amoroso e sincero, culto e ingênuo. Sidney é o Garcilaso inglês; parece-se com o grande espanhol até na biografia agitada, nas viagens pela Itália e Boêmia, na morte no campo de batalha. Também certos artifícios e o gosto pela poesia pastoril são comuns aos dois poetas. Sidney é menos genial, menos clássico e mais classicista, porque a sua personalidade mais forte exigiu mais disciplina. Garcilaso é quase um grego: Sidney é o primeiro *gentleman* inglês. Teria sido um dos maiores poetas ingleses, pela disciplina, o *self-control*, do seu gênio, se não fosse a morte prematura:

> "O take fast hold! Let that light be thy guide
> In this small course wich birth draws out to death..."

Os sonetistas elisabetianos são, porém, menos classicistas, em geral, do que os espanhóis e franceses: a forma estrangeira serve-lhes para disciplinar a inspiração que, de Wyatt a Sidney, vem da poesia popular. Os maiores humanistas ingleses não desdenharam, de vez em quando, escrever no tom das canções populares, das amorosas ou das eclesiásticas, e alguns destes versos de ocasião pertencem aos melhores da língua inglesa. Sir Walter Ralegh[42], humanista, historiador importante, cientista, cortesão, político, guerreiro, não é, com tudo isso, um "cortegiano" no sentido de Castiglione. Encarna um outro tipo de homem da Renascença; é um *condottiere* inglês, um dos fundadores da marinha de guerra e do Império colonial britânico. E acabou, como um *condottiere* vencido, no patíbulo. Não pensava em ser poeta, mas quando, por

---

42 Sir Walter Ralegh, c. 1552-1618.
History of the World (1614).
Edição das poesias por A. M. C. Latham, London, 1929.
W. Stebling: *Sir Walter Ralegh*. 2ª ed. London, 1899.
E. Thompson: *Sir Walter Ralegh.* London, 1935.
Ph. Edwards: *Sir Walter Ralegh.* London, 1953.

vezes, escreveu versos, esquecendo então a sua cultura humanística, saiu coisa extraordinária, como *The Passionate Man's Pilgrimage*, com o seu misticismo inesperado; ou aqueles versos sobre a imortalidade da alma que o livre-pensador Ralegh escreveu no cárcere na noite anterior à execução.

Outra bela poesia, atribuída a Ralegh sem argumentos convincentes, o "As ye came from the holy land of Walsinghame", encontra-se numa das famosas antologias da época, os "Elizabethan Song Books", coleções de poesia culta e poesia anônima, de um encanto muito especial[43]. A Inglaterra é considerada, por muitos, como país sem música. Mas essa opinião não está certa no que diz respeito à Idade Média, época em que John of Dunstable é um dos maiores mestres da música eclesiástica, nem quanto ao século XVII, quando Henry Purcell é um dos maiores mestres da ópera barroca. A idade áurea da música inglesa é, porém, a época da rainha Elizabeth. Floresceu particularmente o "madrigal", pequena composição vocal para várias vozes. Os compositores – Byrd, Gibbons, Dowland, Morley são os mais importantes – estiveram esquecidos durante séculos; mas, em nosso tempo, os ingleses lembraram-se desse tesouro artístico, e hoje a música dos *madrigalists* tem outra vez a fama merecida. O que nunca foi esquecido foram os textos que acompanharam aquelas composições – versos amorosos ou jocosos, "vers de société", mas de um encanto musical extraordinário. São eles que estão colecionados nos "Miscellaines" e "Song Books", fornecendo às antologias da poesia inglesa maior quantidade de belos poemas do que qualquer grande poeta. Entre os autores encontram-se Spenser e Sidney, Ralegh, Marlowe, Greene, Shakespeare, ao lado de muitos anônimos, e ao lado de outros que só pelos "song books" se notabilizaram. Nicholas Breton contribuiu com "In the mer-

43 As coleções mais famosas são:
Tottel's Miscellany, edit. por Richard Tottel, 1557; edição por H. E. Rollins, 2 vols., Cambridge, Mass., 1928/1929.
The Passionate Pilgrim (1599); edição por S. Lee, Oxford, 1905.
England's Helicon (1600); edição por H. E. Rollins, 2 vols., Cambridge, Mass., 1935.
Os "Song books" de William Byrd, John Dowland, Thomas Campion, Orlando Gibbons, etc. encontram-se estudados nas histórias da música.
I. Erskine: *The Elizabethan Lyric.* New York, 1903/1905.
J. M. Berdan: *Early Tudor Poetry.* New York, 1920.
F. Delattre et C. Chemin: *Les chansons elisabéthaines.* Paris, 1948.

ry month of May", Lyly com "What bird so sings, yet so does wail?", Thomas Lodge com as lindíssimas canções "Love in my bosom like a bee", "My Phyllis hath the morning sun", "Love guards the roses of thy lips", "Like to the clear in highest sphere". O maior desses líricos autênticos é Thomas Campion[44]: nenhum outro poeta da literatura inglesa revela tanta variedade, sobretudo na poesia erótica. "There is a garden in her face" (com o refrão: "Till cherry-ripe themselves do cry"), "Rosecheek'd Laura, come", "When to her lute Corinna sings", "O sweet delight, o more than human bliss", "My sweetest Lesbia, let us live and love" – nunca terminaria a lista das poesias que tratam o mesmo assunto em ritmos e expressões sempre variados, como variações musicais sobre um tema dado. Um lugar-comum – a advertência às moças para utilizar os dias de amor – transforma-se em canto de Prosépina, do abismo do Hades, às vivas ("Hark, all you ladies that do sleep"); outro lugar-comum, o horaciano "Integer vitae scelerisque purus", parece rejuvenescido como "The man of life upright"; e o mesmo Campion escreve o hino religioso, talvez o mais belo da Igreja inglesa: "Never weather-beaten sail more willing bent to shore", com o verso final: "O come quickly, glorious Lord, and raise my sprite to Thee!" Campion é um daqueles poetas líricos que conseguiram construir um mundo poético completo; e isso com ligeiros "vers de société".

O último dos líricos elisabetianos é William Browne[45], cujas canções "So shuts the marigold her leaves" e "For her gait, if she be walking" se encontram em todas as antologias. Browne é um poeta pastoril, no sentido da Renascença; as suas poesias rústicas são de um poeta culto. De modo algum a poesia dos "song books", embora de inspiração "popularista", pode ser considerada como poesia popular autêntica, nem sequer a dos poetas anônimos. Já o emprego de nomes como Phyllis e Lesbia revela a cultura clássica e italiana dos autores. E o intuito de fazer poesia "ligeira" intensifica o artifício. O fim

44 Thomas Campion, c. 1566-1619.
Books of Ayres (1601/1617).
Edição por P. S. Vivian, London, 1909.
T. Mac Donagh: *Thomas Campion and the Art of English Poetry.* London, 1913.
M. M. Kastendieck: *England's Musical Poet, Thomas Campion.* New York, 1938.

45 William Browne, 1591-c. 1643.
Britannia's Pastorals (1613, 1616); *Shepherd's Pipe* (1614).
F. W. Moorman: *William Browne.* Strasbourg, 1897.

inevitável dessa evolução será o estilo barroco. Grande parte das poesias eróticas de Donne, poeta barroco por excelência, pertence, pelos assuntos e pelo ritmo, à poesia dos "song books", e quanto a poetas como William Browne e William Drummond será difícil dizer se pertencem ao estilo renascentista ou ao barroco. A fronteira é imprecisa. Na poesia espanhola, existe a mesma transição entre Garcilaso de la Vega e Fernando de Herrera.

Garcilaso, Du Bellay e Sidney são as figuras representativas da Renascença aristocrática. A sociedade que representam encontra-se, no entanto, na mesma decadência que na Itália. A plena realização do ideal aristocrático já não é possível senão num mundo de criação arbitrária; "arbitrária", quer dizer, sem consideração da realidade social. É aquilo a que a crítica chamou antigamente "romantismo fantástico". A grande obra de arte do "romantismo fantástico" é o *Orlando Furioso*. A divulgação da obra foi internacional. Mas a vontade de imitação nasceu sobretudo naqueles países nos quais as descobertas geográficas e decorrentes transformações econômicas ameaçaram mais do que em outra parte a existência precária das classes feudais: na Espanha e na Inglaterra. Na Espanha, o livro mais lido no século XVI é o *Amadis de Gaula*, e Ariosto encontra muitos imitadores, todos infelizes, aliás: Luis Barahona de Soto (*Las lágrimas de Angélica*, 1586), o grande Lope de Vega (*La hermosura de Angélica*, 1602), e ainda Bernardo de Balbuena (*El Bernardo o la victoria de Roncesvalles*, 1624). Na Inglaterra, a própria rainha Elizabeth encarregou *Sir* John Harington de uma tradução completa de Ariosto em oitava-rima (1591), e a mistura de influências de Ariosto e do *Amadis* com as tradições alegóricas da poesia inglesa deu a epopéia de Spenser.

Edmund Spenser[46] começou a reforma da métrica e língua poética inglesas na poesia bucólica, assim como Garcilaso na Espanha; mas

---

46 Edmund Spenser, 1552-1599. (Cf. nota 69.)
The Shepheardes Calender (1579); *Complaints* (1591); *Amoretti* (1591-1595); *Astrophel* (1595); *Epithalamion* (1595); *Prothalamion* (1596); *The Faerie Queene* (1590/1596).
Edições por J. C. Smith e E. de Selincourt, 3 vols. Oxford, 1909/1910, e por E. Greenhaw, C. G. Osgood e F. M. Padelford, 8 vols., Baltimore, 1932/1940.
E. Legouis: *Edmund Spenser.* Paris, 1923.
W. L. Renwick: *Edmund Soenser. An Essay on Renaissance Poetry.* London, 1932.
B. E. C. Davis: *Edmund Spenser.* Cambridge, 1933.
A. C. Judson: *The Life of Edmund Spenser.* Baltimore, 1945.
Hsin-Chang Chang: *Allegory and Courtesy in Spenser.* Edinburg, 1955.

as 12 éclogas do *Shepheardes Calender* exageram o que era maneira nas éclogas e o que Garcilaso evitara: as alusões políticas. Esse interesse pela política não é mera convenção em Spenser; é tão inglês como os acessos ocasionais de realismo rústico. Contudo, Spenser é antes um poeta musical, traduz Du Bellay, e supera-o em um ciclo de sonetos, *Amoretti*, os mais perfeitos que a poesia inglesa produziu antes dos de Shakespeare. Spenser é o representante da Renascença na Inglaterra. O *Epithalamion*, celebrando a harmonia de corpo e alma, e o *Prothalamion*, transfigurando a paisagem inglesa ("Sweet Themmes! runne softly, till I end my song!"), aproximam-se de Garcilaso. Depois, a síntese: a *Faerie Queene*: imitação consciente de Ariosto, com reminiscências de Virgílio e Tasso, de Malory, da alegoria do *Roman de la Rose* – mas Spenser é o gênio da capacidade inglesa de assimilar, anglicizar todas as influências estrangeiras. O plano da obra era tão grande que a epopéia ficou incompleta: só 6 "livros" e 2 "cantos" do sétimo existem, quando 12 livros estavam projetados. Contudo, o que existe já basta para o leitor se perder numa floresta de fadas, gigantes, feiticeiros, ninfas, sátiros, rainhas, cavaleiros misteriosos, castelos circundados de chamas, cavernas cheias de fantasmas. É o reino da imaginação mais arbitrária, como um último produto da fantasia medieval, ou então do gótico "flamboyant".

Em Spenser, porém, há uma influência medieval: a de Chaucer, do qual também provém a arte de vivificar as alegorias na poesia narrativa; e Chaucer foi artista consciente. Spenser é artista consciente num grau muito maior. A sua criação não é arbitrária. Como homem da Renascença, Spenser acredita no poder transfigurador da beleza, e confia-lhe a transformação da "matéria bretã" do rei Artur em reino de Vênus e Minerva e imagem alegórica da Inglaterra e Europa; pela beleza renascentista, o romance de cavalaria é "romantizado", e pelo sentido alegórico Spenser recupera a realidade. Como criador de uma língua poética, Spenser não é menor do que Dante; a sua nova forma é a *stanza* de oito decassílabos e um alexandrino, que adapta de maneira admirável a *ottava-rima* à língua inglesa; é chamada, até hoje, "Spenserian *stanza*". Será o metro de Byron e Keats, dos românticos ingleses.

Spenser dispõe de uma capacidade suprema de criar imagens e quadros. O "garden of Adonis", o "mask of Cupid", a visão de Scuda-

mour não encontram paralelo na literatura universal, e a mesma força de imaginação transforma em realidades palpáveis as alegorias: o "House of Pride", o "Cave of Mammon", o "Cave of Despair". O próprio Spenser é como um dos feiticeiros do seu poema: evoca uma visão como dos gobelinos da Renascença, e acompanha-a com a música dos seus versos. É uma grande festa do "l'art pour l'art"; Lamb chamou a Spenser "the poets' poet".

Mas não se trata só de "l'art pour l'art", e a *Fairie Queene*, assim como a *Divina Comédia*, não pode ser bem compreendida sem nos capacitarmos de que todas aquelas visões, paisagens e personagens têm sentido alegórico. O verdadeiro assunto do poema fantástico – obra de um inglês de grandes interesses políticos – é a luta entre protestantismo e catolicismo na Inglaterra, as relações da rainha Elizabeth e da rainha Maria Stuart, a noite de são Bartolomeu, a revolução dos Países-Baixos contra a Espanha, situação e conseqüências da dominação inglesa na Irlanda, e a ascensão do rei Henrique IV da França. Spenser canta a vitória do novo mundo sobre o mundo medieval, católico, e esse novo mundo é, na mente do poeta, regido pela síntese do cristianismo calvinista e do platonismo cristão de Ficino: os ideais religiosos e políticos da Reforma, vestidos da beleza artística da Renascença. Spenser, como Dante, dá a síntese da sua época.

Os mundos de Dante e de Spenser, ambos, são hoje mundos mortos. Mas há uma diferença. O mundo de Dante era o mundo de todos os homens e criaturas da sua época, e por isso encheu-se o seu poema de tanta verdade humana que sobrevive para todos os tempos. O mundo de Spenser era o mundo de uma elite de artistas e humanistas; é a criação do "poets' poet". Nunca foi arte para todos, nem pode ser de todos. Mas entre os poetas ingleses não houve quem não o admirasse e amasse. Deu-lhes de presente uma floresta infinita de poesia. Hazlitt chegou a afirmar que a "poesia poética" de Spenser dispensa a compreensão das suas alegorias; o crítico foi contemporâneo dos românticos que gostavam imensamente de Spenser, ao ponto de Walter Scott quase torná-lo popular, tomando-lhe emprestados os mais belos versos para servirem de epígrafes. Spenser, ávido de "Glória" como todos os homens da Renascença, não tinha em vão acreditado no poder transfigurador da sua poesia. Não

se pode negar: Spenser é, hoje, cada vez mais estudado pelos especialistas e cada vez menos lido pelos leitores. É um poeta imensamente remoto de nós outros. Afinal, não foi um Dante. Mas sua floresta poética continua existindo como numa ilha esquecida, uma paisagem mágica além das fronteiras humanas da literatura inglesa, assim como o predisse um verso do *Epithalamion:*

"The woods shall to me answer, and my Echo ring".

Enquanto a criação romântica de Spenser pode ser considerada como tentativa de conferir um novo sentido ao ideal aristocrático – o cavaleiro da Renascença como campeão de uma causa "moderna" – esse romantismo tem um *pendant* na realidade: o cavaleiro da Renascença, descobrindo, conquistando e colonizando novos mundos. A tarefa foi principalmente de três nações: dos portugueses, espanhóis e ingleses; e as respostas literárias eram tão diferentes como as reações políticas e sociais.

Na Inglaterra, a reação literária não ultrapassou a vontade de dar-se conta do acontecido; nisso, o estado embrionário da nova economia inglesa colaborou com o empirismo do caráter nacional. O monumento inglês da época das descobertas é a grande coleção de viagens reunidas por Hakluyt[47]. Na Espanha, a tentativa de manter os ideais aristocráticos produziu a transfiguração da Conquista em epopéia, sem a capacidade de conferir ao assunto verdadeiro sentido épico, embora haja autêntico estilo épico na *Verdadera historia*, de Bernal Díaz del Castillo[48]. Pelo contrário, falta esse estilo, apesar

47 Richard Hakluyt, c. 1552-1616.
The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation (1598/1600)
Edição da Hakluyt Society, 2 vols., London, 1903/1905.
T. L. Dodds: "Hakluyt and Voyages of Discovery in Tudor Times". (In: *Proceedings of the Literary and Philosophical Society of Liverpool,* LXII, 1912.)
C. W. Lynam: *Richard Hakluyt and His Successors.* London, 1946.

48 Bernal Díaz del Castilho, 1492-1581.
Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España (1632).
Edição: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXVI.
R. B. Cunninghame Graham: *Bernal Díaz del Castillo.* London, 1917.

da imitação dos modelos antigos, na *Araucana*, de Ercilla[49]. Poucas obras da literatura universal sofreram apreciações tão diferentes. Na Espanha, a *Araucana* foi completamente esquecida. A fama universal do poema começou com os elogios que lhe teceu Voltaire, no *Essai sur la poésie épique* (1733); depois, Chateaubriand comparará a *Araucana* à *Ilíada*, sem conseguir leitores para o poema. Mais recentemente, fizeram-se tentativas de salvação na Espanha: salientou-se a precisão da língua, a tradição de objetivismo do *Poema de mío Cid* no reconhecimento da bravura do inimigo; até se falou em "Ariosto realista" e em estoicismo militar à maneira do espanhol Lucano. Mas até hoje os críticos não chegaram a um acordo com respeito à questão se as paisagens chilenas na *Araucana* correspondem à realidade americana ou são imitadas de descrições em Virgílio. Parece que ninguém leu realmente a *Araucana*, que só existe como documento da mentalidade dos que conquistaram o Chile.

A literatura portuguesa[50] conseguiu o que não conseguiu a espanhola: a transfiguração da experiência nacional – geográfica, militar e econômica em epopéia nacional. Mas concluir, daí, e essa conclusão se tirou várias vezes, que os portugueses têm o gênio épico, e que os espanhóis não o têm, seria uma generalização ilegítima. Falando com rigor, não foram apenas os espanhóis que falharam naquela conquista literária; as epopéias virgilianas de todas as nações, nos séculos XVI e XVII – tentativas de realização de uma ambição já dos humanistas – são todas elas artifícios enormes, e, as mais das vezes, monstros de ilegibilidade. Nenhuma das nações européias possui o "gênio épico", e essa negação também se refere aos portugueses; dão testemunho disso os inúmeros imitadores portugueses de Camões, cada um pior do que o outro. Quem possui o gênio épico, não é a nação portuguesa e sim o indivíduo Camões; e casos individuais dessa espécie desafiam qualquer explicação que os quisesse transformar em fatos históricos, bem determinados. O que se pode fazer só é: expor as circunstâncias especialmente favoráveis ao gênio individual.

---

49 Alonso de Ercilla y Zuñiga, 1533-1594.
Araucana (1569/1589).
Edição por J. Toribia Medina, 2 vols., Santiago de Chile, 1913.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía hispano-americana.* Vol. II. Madrid, 1913.
F. Pierce: *The Heroic Poem of the Spanish Golden Age.* Oxford, 1947.

50 Antônio José Saraiva e Óscar Lopes: *História da literatura portuguesa.* Rio de Janeiro, 1969.

No caso da epopéia portuguesa, a circunstância especial é a derrota do feudalismo português já durante a Idade Média, e a existência, em Portugal, de uma civilização econômica de tipo burguês, mas sob as aparências políticas, militares e eclesiásticas do aristocratismo. No seio da burguesia portuguesa nasceu um espírito realista e até crítico, que aparece nos grandes historiadores da época da Descoberta e Conquista, e que impediu a transformação dessa experiência em romance de cavalaria fantástico. Ao mesmo tempo, entrou em Portugal o ideal da Renascença aristocrática: o ideal do "cortegiano", guerreiro culto e humanista valente. Esse ideal correspondia à forma aristocrática da organização portuguesa, e era portanto capaz de fornecer a forma literária para aquela experiência: a forma virgiliana. Como último resultado da cooperação de todas essas condições foi criada pelo gênio épico de Camões a epopéia de *Os Lusíadas*.

O espírito realista manifesta-se na *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto[51], descrevendo com a ingenuidade de um homem do povo as suas aventuras inéditas na Ásia; obra que seria preciso comparar com a de Marco Pólo, que teve o mesmo destino: ser considerada mentira, porque os meros fatos pareciam contos de fada e romances de cavalaria. A parte mais interessante da comparação seria a análise estilística, entre duas formas de narração sóbria – estilo oral em Marco Pólo e estilo escrito em Fernão Mendes Pinto. Subsídio para compreender bem o espírito realista do povo que empreendeu aquelas viagens é a descrição de 2 famosos naufrágios na *História trágico-marítima*[52]. O ponto de vista é o do marujo, e a impressão, portanto, mais natural do que em Hakluyt.

---

51 Fernão Mendes Pinto, c. 1510-1583.
Peregrinação (1614).
Edições: por Brito Rebelo, 4 vols., Lisboa, 1908/1910, e por J. de Freitas, Porto, 1930/1931.
F. Cristóvão Aires: *Fernão Mendes Pinto.* Lisboa, 1904.
G. Le Gentil: *Fernão Mendes Pinto. Un précurseur de l'exotisme au XVIe siècle.* Paris, 1947.

52 *História trágico-marítima em que se descrevem cronologicamente os naufrágios que tiveram as naus de Portugal* (coleção de Bernardo Gomes de Brito, 1688; public. em 2 vols., 1735/1736).
Edição por D. Peres, 6 vols., Lisboa, 1936/1937.

O ponto de vista do humanista culto é a posição de João de Barros[53], autor de um romance de cavalaria e portanto apto para descrever a descoberta e conquista da Índia (até 1529) como empresa épico-fantástica, com o espírito nacionalista de um Lívio português. Dizem que a sua primeira *Década* inspirou a Camões a idéia de *Os Lusíadas*, mas o nível da concepção é diferente; e não haveria Camões – ou antes espírito camoniano – sem a existência de outro humanismo, bem diverso do humanismo retórico de João de Barros. Seria o humanismo crítico de Damião de Góis, do qual descende, por sua vez, o realismo crítico de Diogo do Couto[54], que continuou as *Décadas* até os acontecimentos de 1608: a sua curiosidade etnográfica não o deixa ver só os feitos dos portugueses, mas também as atitudes e a situação dos indígenas, e esse começo de uma mentalidade crítica exprime-se com força maior na descrição sóbria, quase relatório e tanto mais impressionante, da administração maléfica dos portugueses na Índia. A base dessa crítica fora a mentalidade livre de certos "geógrafos do espírito", como Damião de Góis[55], humanista cosmopolita, amigo de Bembo, Sadoleto, Erasmo e do reformador sueco Olaus Petri. Albrecht Duerer pintou o retrato desse humanista cristão com veleidades de reforma eclesiástica: entre os portugueses que viajaram para um novo mundo, este permaneceu na Europa, descobrindo outro mundo novo, o do espírito. Camões não lhe acompanhará de todo a liberdade do intelecto, mas sim a independência da alma.

---

53 João de Barros, c. 1496-1570.
Crônica do imperador Clarimundo (1520; ed. 1550); *Décadas da Ásia* (I, 1552; II, 1553; III, 1563; IV, 1615).
Edição das *Décadas* em 8 vols., com biografia por Man. Severim de Faria, Lisboa, 1777/1778.
Hernâni Cidade: "João de Barros". (In: *Boletim de Filologia*, XI, 1950.)

54 Diogo do Couto, 1542-1616.
Décadas da Ásia (IV, 1602; V e VI, 1612; VII, 1616; VIII, 1673).
Edição em 4 vols., Lisboa, 1778/1788.
A. F. G. Bell: *Diogo do Couto.* Oxford, 1924.

55 Damião de Góis, 1502-1574.
Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel (1566/1567).
Edição por J. M. Teixeira de Carvalho e Dav. Lopes, 4 vols., Coimbra, 1936.
Maxim. de Lemos: "Damião de Góis". (In: *Revista de História,* IX/X, Lisboa, 1920/1922.)
M. Bataillon: *O Cosmopolitismo de Damião de Góis* (trad. port.). Lisboa, 1938.

Um dos elementos da grandeza de Luís de Camões[56] é a perfeita unidade de subjetivismo e objetivismo na sua obra. Os portugueses consideram-no, com razão, poeta clássico, no sentido da Renascença virgiliana e humanista. Mas os românticos alemães e ingleses, que lhe renovaram a glória, chamavam-lhe, também com razão, poeta romântico, no sentido de cristão, nacional e "moderno". Hoje, não sentimos tão nitidamente essa antítese dos críticos de 1800 entre "clássico" e "romântico"; mas a mesma antítese volta em outro nível, entre o espírito objetivo, épico, da epopéia, e o espírito subjetivo, pessoal, da lírica de Camões. Os dois elementos confundem-se de maneira completa: a vida desgraçada de Camões –

> "......................vida
> Mais desgraçada que jamais se viu" –

faz parte, da maneira mais natural, da gloriosa epopéia dos portugueses que

---

56 Luís de Camões, c. 1524-1580. (Cf. nota 65.)
Lusíadas (1572); *Rythmas* (publ. 1595).
Comédias: *El-rei Seleuco* (1549?); *Anfitriões* e *Filodemo* (publicadas 1587).
Edição Nacional (Afonso Lopes Vieira), Lisboa, 1928; edição de *Os Lusíadas* por H. Cidade, 1940; edição das poesias líricas por J. M. Rodrigues e Af. Lopes Vieira, Coimbra, 1932.
W. Storck: *Vida e Obra de Luís de Camões* (original alemão: Paderborn, 1890; tradução ampliada por Carol. Michaëlis de Vasconcelos). Lisboa, 1898.
A. Padula: *Camões petrarchista.* Napoli, 1904.
Teóf. Braga: *Camões. Época e Vida.* Porto, 1907.
J. M. Rodrigues: *Camões. Época e Vida.* Coimbra, 1907.
Teóf. Braga: *Camões e a sua Obra Lírica e Épica.* Porto, 1911.
J. M. Rodrigues: *Camões, a Obra Lírica e Épica*. Coimbra, 1911.
Ant. Sérgio: *Ensaios.* IVª série. Lisboa, 1934.
H. Cidade: *Luís de Camões.* I: *O Lírico.* Lisboa, 1939. Vol. II: *O Épico.* Lisboa, 1950.
Crist. Martins: *Camões. Temas e Motivos da Obra Lírica.* Rio de Janeiro, 1944.
M. H. Houwens Post: *Culturele stromingen en intelectuele invloeden der Renaissance in het Werk van Luís de Camões.* Groningen, 1948.
Jorge de Sena: *A Estrutura de "Os Lusíadas" e outros ensaios camonianos.* Lisboa, 1970.

"... entre gente remota edificaram
Novo reino que tanto sublimaram" –

e a catástrofe nacional de Portugal coincide, como se isso também fosse natural, com a sua transfiguração em Olimpo épico. O mesmo conjunto de objetividade e subjetividade revela-se no estilo de Camões. Poucos poetas sugerem tanto como ele a impressão de poeta nato: a poesia parece a sua língua materna. Já em *Os Lusíadas*, nos quais as normas da imitação virgiliana e o tom da narração histórica constituem obstáculos da expressão livre, muitas passagens têm o acento de confissão autobiográfica; um estilo coloquial, que é ao mesmo tempo fácil e preciso como o que tem de fazer uma comunicação importante para ser entendido. O mesmo estilo coloquial domina inteiramente a poesia lírica de Camões.

"Junto dum seco, fero, estéril monte,
Inútil e despido, calvo, informe" –

assim começa a "Canção X", com o realismo de um relatório marítimo, desenvolvendo-se sem transições artificiais em confissão da "alma cativa" naquele lugar; e o "envio", com a sua antítese petrarquesca ("não mouro... porque mouro"), é apenas a conclusão lógica de um estado contraditório da alma. Deste modo, o leitor quase não percebe que esse estilo coloquial não é coloquial nem é o estilo de Camões: é o estilo internacional da Renascença, a língua dos petrarquistas e bucólicos, língua que Camões aprendeu com tanta perfeição como quem vive durante decênios em país estrangeiro e perde enfim o sotaque, falando a língua alheia como se houvesse nascido com ela. Camões é poeta culto, e até erudito como poucos da Renascença. Inúmeras reminiscências de poesia antiga, italiana e espanhola, revelam os seus conhecimentos literários; história portuguesa e geográfica da Ásia são objetos da sua meditação perpétua; a mitologia greco-romana e a astronomia e cosmografia da Renascença aliam-se, em *Os Lusíadas*, de modo tão perfeito, que constituem um sistema cósmico, fechado como o mundo de Dante, composto o Inferno das tempestades do Oceano, o Purgatório das provações sofridas pelo gigante Adamastor, e o Paraíso voluptuoso da Ilha dos Amores; e como no segundo plano do "Triregno" de Dante, aparecem sempre o Arno e a colina de Fiesole e a cidade de Florença, assim se adivinham sempre atrás das maravilhas da Índia e dos terrores do mar as "doces e claras águas

do Mondego", a paisagem de Coimbra. Camões conseguiu o que nenhum outro poeta épico de estilo virgiliano logrou alcançar, nem sequer o próprio Virgílio: a unidade perfeita do assunto real e do estilo sublime. Só *Os Lusíadas* são "epopéia nacional" e "epopéia regular" ao mesmo tempo.

O número das "epopéias regulares" que sobrevivem é reduzidíssimo. A *Divina Comédia* não é epopéia em sentido estrito, o *Orlando Furioso* não é regular, e o *Paradise Lost* coloca-se intencionalmente fora dos moldes virgilianos. Fica a *Gerusalemme Liberata*, e sabe-se que Tasso meditara muito antes de encontrar um assunto que pudesse interessar à cristandade inteira – intuito irrealizável depois da Reforma, e que o levou ao artifício de apresentar os cruzados medievais em trajes do Barroco. Camões venceu a dificuldade pela limitação: não pretendeu interessar senão à pequena nação portuguesa, mas naquele momento em que a história de Portugal se confundiu com a maior transição do mundo moderno. O símbolo dessa coincidência é que em *Os Lusíadas* a história portuguesa inteira aparece como preparação do grande momento histórico das descobertas, assim como o pequeno rio Mondego desemboca no grande Oceano.

É justamente o interesse patriótico nacionalmente restrito que confere a *Os Lusíadas* o interesse universal. O Império colonial português, criado por um ato da Providência Divina como o próprio Império Romano de Virgílio, é um milagre histórico: é o Império da Fé – eis a inspiração que Camões pôde tirar da primeira *Década* de João de Barros. Mas Virgílio devia construir artificialmente a ligação entre Tróia e Roma e inventar uma pré-história romana, enquanto Camões se pôde apoiar em fatos históricos e acontecimentos vistos. Daí o realismo histórico que Voltaire tanto elogiou em Camões: a falta de lendas, milagres, aventuras inverossímeis e aventuras amorosas; o crítico esqueceu, quanto ao último ponto, a Ilha dos Amores, que é o cume do realismo camoniano, porque é um sonho: o sonho de amor dos marujos portugueses, famintos durante as viagens intermináveis. O ponto vulnerável desse realismo épico – o ponto em que Camões revela que não é um Homero – é a máquina mitológica do poema: as intervenções dos deuses pagãos para impedir ou favorecer a empresa de Vasco da Gama. Além de constituir parte integral da arte poética virgiliana, a máquina mitológica foi para Camões mais importante do que para outros poetas épicos modernos; só assim parecia possível "sublimar"

o assunto histórico-nacional, conferir-lhe a dignidade de acontecimentos transcendentais e universais: a Providência cristã serve-se, para a criação do Império católico-português, dos deuses pagãos, assim como se serviu do pagão Virgílio para anunciar o nascimento do Cristo (*Ecl. IV*). Se Camões fracassou nisso, fracassou com Virgílio; na *Eneida*, também, os deuses já não fazem parte, como em Homero, da realidade, e entre os deuses de Camões e os seus soldados e comerciantes portugueses da Índia há discrepância evidente. Mesmo assim, a máquina mitológica de Camões é superior à de Virgílio: a mitologia virgiliana é fria, como a da religião do Estado romano, na qual já ninguém acreditava, ao passo que os deuses do cristão Camões são imponentes figuras retóricas, metáforas pomposas, como pintadas por Rubens; Camões está às portas do Barroco.

A retórica pomposa e monótona, que é a maior inimiga das epopéias classicistas e as condenou quase todas à ilegibilidade, não falta de todo em *Os Lusíadas*. Em Virgílio, é atenuada pela melancolia elegíaca; em Camões, pelo inevitável prosaísmo de muitos relatos de natureza político-militar e, mais, pelo pressentimento angustioso da catástrofe nacional; neste último ponto *Os Lusíadas* lembram a *Ilíada*. A melancolia virgiliana, em Camões, está em outra parte: na sua poesia lírica, que muitos, e com boas razões, preferirão à sua epopéia. Camões é um dos maiores poetas elegíacos de todos os tempos. A sua lírica não é propriamente original; a influência de Petrarca era poderosa demais. Mas através das frases e imagens convencionais sente-se sempre a expressão pessoal, menos nos sonetos do que nas canções. Como acontece em todos os elegíacos, o conteúdo da lírica camoniana é limitado; pequeno, como o coração humano: partindo das "doces e claras águas do Mondego", através dos "Erros meus, má fortuna, amor ardente", o poeta chegou ao resumo doloroso da sua vida:

> "Puras verdades já por mim passadas...
> Oxalá foram fábulas sonhadas!"

Camões é profundamente pessimista, não pode haver dúvidas sobre isso. Pessimismo de um platônico cristão, para o qual o mundo é uma "prisão terrestre e escura" da alma. Nenhuma consolação estóica, tão familiar aos espanhóis, pode atenuar o pessimismo do católico português contra o qual se conjuraram "Fortuna co' Amor". E contudo encontra outras armas para

vencer esses inimigos. Quanto ao amor, levanta-se aqui a questão espinhosa da sinceridade do erotismo petrarquesco de Camões, ou antes, da realidade carnal dos seus amores. Em face da sua teoria idealista, neoplatônica, do amor, as dúvidas parecem justificadas. Mas essa teoria não é, na poesia camoniana, o ponto de partida, e sim o resultado. Os amores de Camões eram tão reais como a sua "má fortuna". A "Fortuna", ele venceu-a por confundir o seu destino pessoal com o destino maior da sua raça, descendo com ela como o Destino-Providência mandou; variando palavras de Camões, poder-se-ia dizer: "da desgraça particular para a desgraça geral". Mas o caminho da desgraça terrestre constituiu ao mesmo tempo o "caminho de subida" neoplatônico em que vence o "Amor"; com as suas próprias palavras, "da particular beleza para a beleza geral". É esse caminho de ascensão que aparece na sua poesia lírica como "intelectualização da emoção", chegando-se à disciplina de uma poesia pura. Camões descreveu esse caminho numa grande meditação poética que talvez seja a maior das suas obras: a paráfrase do salmo CXXXVI:

"Sôbolos rios que vão
por Babilônia, me achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião."

A alegoria bíblica encobre dois sentidos: o literal, expressão do exilado de Portugal, e o místico, expressão da alma exilada na Terra; e assim, como um dos rios sombrios da Babilônia, corre a meditação poética, atravessando a disciplina da vida pecadora até, "vencida a natureza", chegar ao "mundo inteligível" e encontrar a suprema consolação do platonismo cristão:

"Ditoso quem se partir
para ti, terra excelente,
tão justo e tão penitente
que, despois de a ti subir,
lá descanse eternamente!"

Camões ocupa na literatura portuguesa o lugar de Dante na literatura italiana: a sua grandeza sufocou os posteriores. Mas isso não deixa de ter razões reais. A nação portuguesa foi, entre as européias, a primeira

que chegou a uma estrutura econômica bem definida, e isso numa época em que a epopéia classicista ainda era possível. Deste modo, os portugueses criaram – o que nenhum outro povo conseguiu – uma moderna epopéia nacional, que foi, porém, sintoma do começo da petrificação daquela estrutura nacional e da petrificação da sua literatura.

O realismo nacional da epopéia camoniana é um caso especial do romantismo aristocrático da Renascença: ambos representam atitudes ativas, uma real, outra ilusória. A terceira possibilidade do homem aristocrático da Renascença é a evasão para um mundo em que não há descobertas geográficas e lutas comerciais, mas onde, em compensação, também não pode haver guerra alguma: é o mundo bucólico, pastoril, de horizontes fechados, espécie de reagrarização ilusória da Europa; as elegâncias do "cortegiano", transportadas para a paisagem da Arcádia.

A primeira forma da literatura bucólica é a poesia pastoril, a écloga[57]. O modelo não era o *mimos* de Teócrito, e sim a écloga virgiliana, com os pastores dialogando em linguagem elegante sobre ocupações rústicas e amorosas, mais ou menos fúteis, inserindo-se alusões a personagens e acontecimentos importantes da história contemporânea. Petrarca deu no *Carmen bucolicum* o exemplo de églogas modernas em língua latina; e as églogas latinas de Baptista Mantovano[58], de inspiração cristã e versificação virgiliana, conseguiram sucesso enorme, serviram de livro didático no ensino do latim de todos os países – Shakespeare aprendeu o latim nesse livro – e foram traduzidas para várias línguas. Menos medievais, mais humanistas, são as poesias bucólicas latinas

57 E. Carrara: *Poesia Pastorale,* Milano, 1908.
A. Farinelli: *Italia e Spagna.* Vol. I. Torino, 1929.
H. Genouy: *L'élement pastoral dans la poésie narrative et le drame en Angleterre de 1579 à 1640.* Paris, 1929.
A. Hulubei: *L'églogue en France au XVIe siècle.* Paris, 1938.

58 Baptista Mantovano (Battista Spagnuoli), 1448-1516. (Cf. "O 'Cinquecento'", nota 31.)
Eclogae.
Traduções para o francês por Jacques de Mortieres, 1523, e Michel d'Amboise, 1530.
Tradução inglesa por George Turberville, 1567.
Edição moderna por W. Mustard, 2ª ed. Baltimore, 1928.
V. Zabughin: "Un poeta beato: B. Spagnoli Mantovano". (In: *Atti dell'Academia dell'Arcadia.* 1917, I.)

de Andrea Navagero[59], o mesmo que iniciou Boscán no petrarquismo; a sua écloga "Iolas" é uma das mais belas e menos convencionais.

A écloga italiana em língua italiana é principalmente narrativa; o *Ninfale Fiesolano*, de Boccaccio, dera um exemplo teocritiano. Mas no século XVI desaparece o elemento rústico, realista, pelo qual se distinguiu a *Nencia* de Lorenzo de Medici. A écloga idealiza-se pela introdução de ninfas e deuses de rios e montes, sátiros e faunos, acentuando-se nessa mitologia artificial a índole evasionista da poesia bucólica; as alusões políticas são substituídas por bajulações a príncipes e a princesas, e várias églogas foram escritas para as solenidades de casamentos e nascimentos em famílias soberanas, outras para exprimir pedidos do poeta a fim de receber benefícios. Assim sendo, pode-se esperar péssima qualidade da poesia idílica. Mas não é tanto assim; o forte senso de beleza formal, próprio dos italianos e especialmente dos italianos da Renascença, criou uma série de produções belas e injustamente esquecidas. A *Sarca*, do desprezado Bembo[60], descrevendo o casamento do deus do rio desse nome com uma ninfa, não é indigna da *Lepidina*, de Pontano, porém mais pomposa, como um grande gobelino barroco; um juiz tão severo como Burckhardt gostou desse poema. Já se mencionou a bela *Ninfa Tiberina*, de Molza, enquanto a *Clorida*, de Tansillo, já pertence, estilisticamente, ao Barroco. Nesta última écloga, a descrição do golfo de Nápoles é imitada das já mencionadas *Egloghe pescatorie*, de Rota. As melhores éclogas italianas do século XVI são as de Bernardino Baldi[61]: imitou, em vez de Virgílio, os bucolistas gregos, e aproxima-se mais da verdade rústica. Enfim, o *Batino* (1618), de Francesco Bracciolini[62], imitação do *Moretum* pseudovirgiliano, já é novamente um poema realista; descreve costumes de autênticos camponseses italianos. Bracciolini é poeta barroco.

---

59 Andrea Navagero, 1483-1529.
E. Lamma: "Andrea Navagero, poeta". (In: *Rassegna Nazionale,* CLX, 1908.)

60 Cf. "O 'Cinquecento'", nota 9.

61 Bernardino Baldi, 1553-1617.
Egloghe (1590).
G. Zaccagnini: *Della vita e delle opere di Bernardino Baldi.* 2 vols. Reggio Em., 1918.

62 Cf. "Pastorais, epopéias, epopéia herói-cômica e romance picaresco", nota 39.

O mestre da écloga espanhola é Garcilaso de la Vega[63]. A sua *Écloga I,* "El dulce lamentar de dos pastores, Galicio juntamente y Nemoroso", e os versos –

> "Corrientes aguas, puras, cristalinas;
> árboles que os estais mirando en ellas,
> verde prado de fresca sombra lleno..." –

evocam toda a atmosfera da poesia bucólica; mas a música verbal de Garcilaso é inconfundível. Entre os inúmeros sucessores espanhóis de Garcilaso, na poesia idílica, distingue-se Pedro de Espinosa[64], reabilitado por Cossío, depois de esquecimento multissecular; na sua *Fábula de Genil*, a personificação de um rio – lugar-comum da poesia bucólica – dá ocasião para criar um mundo úmido de cores e reflexos, antecipação imediata da paisagem barroca das *Soledades*, de Góngora.

A écloga portuguesa começou fora dos moldes classicistas: Bernardim Ribeiro é poeta autêntico, e o que parece idealização sentimental nas suas églogas, é feitio nacional, já se encontrando assim na poesia galaico-portuguesa. Também as églogas de Camões[65] diferem caracteristicamente das églogas do seu modelo Garcilaso; o tom é mais elegíaco, às vezes desesperado. Na *Égloga I,* diálogo dos pastores Umbrano e Frondelio, uma paisagem muito parecida com a da *Égloga I* de Garcilaso, dá "quieto sono aos cansados", as lamentações se acumulam, e quando o poeta pretende enfim resolver a dissonância em harmonia, termina a égloga em língua castelhana. Grande parte da poesia portuguesa quinhentista é bilíngüe assim. A paisagem aparece com contornos

---

63 Cf. nota 12.

64 Pedro de Espinosa, 1578-1660.
A *Fábula de Genil* encontra-se na coleção *Primeira parte de las Flores de poetas ilustres de España* (1605), editada pelo próprio Espinosa.
Edição das Obras de Espinosa por F. Rodríguez Marín, Madrid, 1907.
F. Rodríguez Marín: *Pedro Espinosa, estudio biográfico, bibliográfico y crítico.* Madrid, 1907.
I. M. Cossío: "La 'Fábula de Genil' de Pedro Espinosa". (In: *Siglo XVII.* Buenos Aires, 1939.)
A. Lumsden: "Pedro de Espinosa". (In: *Liverpool Studies in Spanish,* II, 1946.)

65 Cf. nota 56.

mais visíveis na poesia de Diogo Bernardes[66]: a "doce música", muito censurada, dos seus versos oculta esse espírito rústico que o distingue de Camões, e a sua *Égloga Sylvia* não é certamente das piores; em Coimbra permanecerá a sua memória. O último desses bucolistas portugueses da Renascença será Francisco Rodrigues Lobo[67]; é, outra vez, transição para o Barroco.

O bucolismo encontrou os seus amadores mais pertinazes na Inglaterra; a poesia da Natureza constitui uma das tradições nacionais mais permanentes. Alexander Barclay[68] é um espírito meio medieval; traduziu para o inglês o *Narrenschiff*, a sátira carnavalesca do alemão Sebastian Brant. Mas também é o primeiro poeta europeu que imita em língua nacional as églogas latinas de Baptista Mantovano. O papel excepcional da poesia bucólica na história da literatura inglesa revela-se por outro fato, mais importante: as 12 éclogas do *Shepheardes Calender* (1579), de Edmund Spenser[69], são éclogas como todas as outras; os amores rústicos de Colin Clout com a sua Rosalind constituem confissão autobiográfica, e as alusões políticas a acontecimentos contemporâneos são numerosas; a imitação de Marot e Baptista Mantovano é manifesta. Mas foi nessas églogas que Spenser criou a linguagem da poesia inglesa moderna. Os poetas que continuaram a poesia bucólica, tornando-a cada vez mais inglesa, já se mencionaram: Samuel Daniel, Michael Drayton, William Browne[70]. Phineas Fletcher[71] acrescentou a variedade italiana das églogas piscatórias. Enfim, Milton conseguirá a síntese da forma classicista com o espírito da paisagem inglesa: no *Allegro*, no *Penseroso*, no *Lycidas*. Na Inglaterra, a égloga classicista de Milton substitui a fase barroca; depois começará a dissolução do

---

66 Diogo Bernardes, c. 1530-c. 1600.
Rimas várias, Flores do Lima (1596).
Edição por Marques Braga, 3 vols. Lisboa, 1945/1946.

67 *Églogas* (1605). (Cf. nota 81.)

68 Alexander Barclay, c. 1475-1552.
Eclogues (c. 1515); *The Shyp of Folys of the Worlde* (1509; tradução do *Narrenschiff* de Sebastian Brant).
Edição das *Eclogues* (com introdução) por B. White, London, 1928.

69 Cf. nota 46.

70 Cf. notas 39, 40, 45.

71 Phineas Fletcher, 1582-1650.
Piscatory Eclogs (1633).
Edição das obras por A. B. Grosart 4 vols., London, 1869.
A. B. Langdale: *Phineas Fletcher.* New York, 1934.

gênero, e a écloga inglesa do século XVIII será coisa diferente: instrumento de reivindicações sociais e enfim transição para o pré-romantismo.

Existe muita poesia campestre na literatura francesa; mas difere sensivelmente da poesia bucólica. Quando os poetas franceses foram para os campos, brincaram como anacreônticos, ou ocorreu-lhes somente o lugar-comum horaciano do "Beatus ille qui procul negotiis", ou então resolveram-se a voltar logo para a cidade. Marot exerceu influência sobre a poesia bucólica; mas os seus *rondeaux* lembram antes Charles d'Orléans. As *Bucoliques de Ronsard*[72] são mais clássicas do que renascentistas. O único legítimo poeta bucólico da Pléiade é Belleau[73]: a sua *Bergerie* inicia a série dos idílios à maneira do Rococó. Muito tarde, em 1569, François de Belleforest deu na sua *Pastorale amoureuse* a primeira imitação francesa de Garcilaso. Os motivos da impossibilidade de aclimatizar na França a égloga italiana revelam-se, em parte, na poesia de Claude Gauchet[74]: a descrição bastante realista e sincera da vida rústica é interrompida pelas amargas lamentações dos campônios, que aparecem, por sinal, com nomes franceses, como Philippot e Michaut, em vez dos convencionais nomes gregos; queixam-se da devastação do país pelas guerras religiosas, da brutalidade dos mercenários e da indiferença dos grandes com respeito aos sofrimentos do povo. É evidente que campos assim maltratados não se prestavam para teatro de idílios de evasão. As últimas églogas francesas são meras peças de salão: tais as *Eglogues* de Jean Regnauld de Segrais (1624-1701), poeta "précieux".

O caráter aristocrático da evasão bucólica revela-se, com toda a evidência, no romance pastoril[75]. O modelo do gênero é uma obra do

---

72 Cf. nota 25.
As Bucoliques compõem-se de 7 églogas: I-IV (1560), V-VI (1564), VII (1567).

73 Remi Belleau, 1528-1577.
La Bergerie (1565).
A. Eckhardt: *Remi Belleau, sa vie, sa bergerie.* Budapest, 1917.

74 Claude Gauchet (não é possível verificar os anos de nascimento e morte; o poeta estava ainda vivo em 1620).
Le Plaisir des champs en quatre parties selon les saisons de l'année (1583).
Edição (com introdução) por E. Jullien, Paris, 1879.

75 H. Rennert: *The Spanish Pastoral Romances.* Baltimore, 1892.
H. Genouy: *L'Arcadia de Sidney dans ses rapports avec l'Arcadia de Sannazzaro et la Diana de Montemayor.* Paris, 1926.

"Quattrocento": a *Arcadia*, de Sannazzaro[76]: série de quadros da vida rústica, idealizada, com poesias bucólicas insertas. Quase não há ação; a evasão do século XV deseja, antes de tudo, a imobilidade. O romance pastoril do século XVI, apesar da imitação direta de Sannazzaro, é diferente. Continua o ideal da "Arcádia", da paisagem fechada, sem litoral, sem expansão geográfica e transformações sociais, o ideal agrário do feudalismo. Mas a aristocracia do século XVI defende-se; deseja ação, ação bélica, façanhas românticas como as apresentam Ariosto e Spenser. Para conseguir essa transformação do romance pastoril, junta-se ao idílio arcádico a ação aventurosa do romance de cavalaria. Na *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro[77], o romance pastoril e o romance de cavalaria estão em mera justaposição. No século XVI, produziu-se a união completa, envolvendo os doces heróis e heroínas pastoris em aventuras romanescas à maneira do *Amadis*. O *Amadis de Gaula*, embora produto de tempos anteriores, publicou-se em 1508, e o *Palmeirim de Inglaterra*, em 1547; entre eles e depois deles, há a massa de imitações menores[78], e não precisamos do testemunho de Cervantes para saber que a literatura amadisiana era a mais divulgada e lida do século XVI. Romance pastoril e romance de cavalaria crescem juntos; em muitos romances de cavalaria ocorrem cenas pastoris, e o romance pastoril enche-se, em grau maior, de aventuras de cavalaria, para satisfazer o desejo de ação ilusória dos seus leitores. Isto acontece em toda a parte, menos na Itália, onde só pode ser citada a *Diana* (1627), de Giovan Francesco Loredano, que aliás já é imitação da *Argenis*, do inglês John Barclay; a aristocracia italiana, sob o domínio espanhol, nem sentiu o desejo de ação.

A união do assunto pastoril com o assunto de cavalaria tornou a Espanha centro do gênero assim transformado: a voga começa depois da primeira metade do século, quando a grande maioria dos Amadises já existia. O novo modelo é a *Diana*, de Montemayor[79]. Participa dos defeitos que tornam hoje impossível a leitura das obras desse gênero: a

---

76 Cf. "O 'Quattrocento'", nota 32.

77 Cf. "O outono da Idade Média", nota 16.

78 Cf. "O outono da Idade Média", nota 13.

79 Jorge de Montemayor, c. 1520-1561.
Diana (1558/1559).
Edição por M. Menéndez y Pelayo (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. VII).

expressão afetada, o artifício dos pastores e ninfas; até mesmo os "selvagens" que aparecem são muito meigos. Mas pelo menos em Montemayor aquele estilo é resultado de uma arte deliberada de prosa musical, e as poesias insertas são de grande beleza. O mesmo elogio restrito se deve à *Diana enamorada*, de Gil Polo[80], que é, em certo sentido, o melhor dos romances pastoris; a paisagem, a da Espanha meridional, é realmente vista. Também a *Galatea* (1585), de Cervantes, pela qual o seu autor tinha predileção especial, não merece esquecimento completo. Quanto ao resto, basta citar alguns títulos para demonstrar a divulgação do gênero: *Arcadia* (1598) e *Pastores de Belén* (1612), do grande Lope de Vega, notáveis pela inserção de poesias encantadoras; *Pastor de Filida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo, *Primeira Parte de las Ninfas y Pastores de Henares* (1587), de Bernardo González de Bobadilla, *Pastores de Betis* (1633), de Gonzalo de Saavedra, e assim por diante. Em Portugal, a *Lusitânia Transformada* (1607), de Fernán Álvarez do Oriente é apenas um título a mais, ao lado dos três romances pastoris de Rodrigues Lobo[81], poeta interessante e romancista curioso, uma das muitas personalidades notáveis da chamada "decadência" portuguesa do século XVII.

Do ponto de vista histórico, o mais importante romance pastoril do século XVI é a *Arcadia* (publicado em 1590), de Sidney[82]: é a fusão mais completa do romance pastoril com o romance de cavalaria. Daí as aventuras complicadíssimas e inverossímeis, que, apesar de grande poeta, Sidney não sabia dominar senão numa prosa complicada e ilegível. O ar-

---

H. Rennert: *The Spanish Pastoral Romances.* Baltimore, 1892.
M. Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la Novela.* Vol. I. Madrid, 1905.

80 Gaspar Gil Polo, † 1591.
Diana Enamorada (1564).
Edição: Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Vol. XVII.
Cf. as obras de Rennert e Menéndez y Pelayo, citadas na nota 79.

81 Francisco Rodrigues Lobo, 1580-c. 1623. (Cf. nota 67.)
A Primavera (1601); *O Pastor Peregrino* (1608); *O Desenganado* (1614); *A Corte na Aldeia* e *Noites de Inverno* (1619).
Ric. Jorge: *Francisco Rodrigues Lobo, Estudo Biográfico e Crítico.* Coimbra, 1920.

82 Cf. nota 41 e nota 75.

tifício não foi imediatamente aceito. São mais simples, mais rústicos, ou antes, mais no gosto italiano do que espanhol, o *Pandosto*, de Greene[83], do qual Shakespeare tirou o enredo do *Winter's Tale*, e a *Rosalynde*, de Lodge[84], da qual Shakespeare tirou o enredo de *As You Like It*. O artifício bucólico só venceu na Inglaterra com o triunfo do gosto barroco. E mesmo então, não venceu em língua inglesa: a *Argenis*, de John Barclay[85], foi escrita em latim. E o assunto pastoril serve ali de pretexto alegórico para defender a teoria do direito divino dos reis. É o Barroco.

A *Argenis* foi publicada em Paris e pertence a um gênero algo diferente, à única espécie de romance pastoril que se aclimou na França. Nesta variedade, as aventuras de cavalaria continuam ocupando os pastores, mas os guerreiros são retransformados em cortesãos, e os episódios eróticos se confundem com as doutrinas políticas à maneira como as grandes damas das cortes barrocas exerceram influência política. Inicia-se esse novo subgênero com a famosa *Astrée*, de D'Urfé[86], mistura curiosa do *Amadis*, da *Diana* e de diversas teorias pseudocientíficas; a complicada estratégia de amor que D'Urfé ensina, é alegoria da estratégia de que o cortesão precisa para alcançar os seus fins políticos e pessoais. O tamanho demasiadamente grande da obra não facilita a leitura; tampouco o estilo afetado, melhor,

---

83 Robert Greene, c. 1558-1592. (Cf. "O barroco protestante", nota 49.)
Pandosto, or Dorastus and Fawnia (1588)
Edição do romance por P. G. Thomas, London, 1907.
J. C. Jordan: *Robert Greene.* New York, 1915.

84 Thomas Lodge, c. 1557-1625.
Rosalynde, Euphues Golden Legacie (1590).
Edição por W. W. Greg, London, 1907.
E. A. Tenney: *Thomas Lodge.* Ithaca (N. Y.), 1935.

85 John Barclay, 1582-1621.
Argenis (1621).
K. F. Schmid: *John Barclay's Argenis.* Berlin, 1904.

86 Honoré D'Urfé, 1568-1625.
L'Astrée, ou par plusieurs histories et sous personnes des bergers et d'autres sont déduits les divers effets de l'Honnête Amitié (1607/1627).
Edição por H. Vaganay, 2 vols., Lyon, 1925/1926.
J. Bonfiglio: *Les sources littéraires de l'Astrée.* Torino, 1911.
H. Boschet: *L'Astrée, ses origines, son importance.* Genève, 1925.
M. Magendie: "*L'Astrée" d'Honoré D'Urfé.* Paris, 1929.

aliás, do que a fama de que goza. O nome do pastor Céladon, um dos heróis da história, tornou-se símbolo de galanteria fastidiosa e de bucolismo falso à maneira do Rococó. Mas já se observou que aquela estratégia erótica é o germe da psicologia novelística do romance francês: Madame de La Fayette, Racine, Marivaux, Abbé Prévost, Rousseau e Georges Sand herdaram qualquer coisa da *Astrée*; e outro crítico observou que a sociedade francesa do começo do século XVII se reconheceu no espelho da *Astrée* do mesmo modo por que outra sociedade francesa, mais tarde, na *Recherche du temps perdu*, de Proust. A *Astrée* não pode, aliás, ser chamada Rococó; preparou o caminho do romance heróico-galante do Barroco, nova forma da epopéia aristocrática.

Argenis e *Astrée* encontraram, por sinal, imitação em países de formação burguesa: na Alemanha e na Holanda. Não são meras curiosidades a *Batavische Arcadia* (1637), do holandês Jan van Heemskerk, e a *Adriatische Rosamund* (1645), do alemão Philip von Zesen, cujo enredo também se passa na Holanda; duas obras apreciáveis, porque o idílio pastoril, transportado para a paisagem holandesa, revela um encanto inesperado. São duas obras significativas da vontade da burguesia de imitar o modo aristocrático de viver.

Após tantos artifícios, é um descanso encontrar uma obra pastoril que é, de todo, sincera e verdadeira. Mas é um descanso triste. Trata-se da *Consolação às Tribulações de Israel*, do judeu português Samuel Usque[87], refugiado na Itália, perseguido pela Inquisição. A *Consolação* é um poderoso libelo, cheia da força verbal dos profetas do Velho Testamento; e o perseguido, volvendo os olhos para trás, para o passado da sua nação infeliz, descobre lá outra paisagem bucólica, a dos patriarcas de Israel, que eram também pastores. O idílio é de evasão, mas, desta vez, a evasão, a fuga, era realidade amarga; é o único romance pastoril de verdade.

---

87 Samuel Usque (datas desconhecidas).
Consolaçam às tribulações de Israel. Ferrara, 1953.
Edição por Mendes dos Remédios. 3 vols. Coimbra, 1906/1908.
Teixeira Rego: *Estudos e controvérsias.* Vol. II. Porto, 1931.

A poesia lírica petrarquesca, o poema romântico-fantástico e os gêneros pastoris são as principais formas de expressão da Renascença aristocrática. A aristocracia é, ao lado da Igreja romana e do Humanismo, uma das forças internacionais da época, e, por isso, a Renascença aristocrática foi uma Renascença internacional; partindo da Itália, conquistou as literaturas que já na Idade Média tinha constituído, sob a liderança da literatura latina e da francesa, o *corpus* da literatura européia: a espanhola e a portuguesa, a francesa e a holandesa, a inglesa e a alemã, com excursões ocasionais pela Dinamarca e Escandinávia. A Renascença internacional do século XVI conquistou novas regiões na Europa oriental: a Polônia, a Hungria e a Dalmácia; e essas conquistas têm bastante interesse para a compreensão das formas e da mentalidade da época.

Na Polônia, a competição do Humanismo com as questões religiosas da Reforma produziu na culta aristocracia rural um movimento comparável à Pléiade francesa, movimento do qual Jan Kochanowski[88] é o maior representante; um poeta realmente grande. Amigo de Ronsard e estudioso de Petrarca, as suas verdadeiras fontes de inspiração estão, no entanto, na literatura latina: em Horácio aprendeu o equilíbrio da alma, e em Pontano o tom pessoal; os *Tumuli*, de Pontano, inspiraram-lhe os *Threny*, 19 canções fúnebres sobre a morte de sua filha Úrsula. Toda a obra de Kochanowski é, por assim dizer, uma coleção de influências estrangeiras, mas a sua força de assimilação transforma-as sempre em expressões pessoais: a inspiração religiosa dos poetas da Pléiade, no dignificado *Saltério*; as tentativas italianas de tragédia sofocliana, na peça *A Despedida dos Mensageiros Gregos*, tirada da *Ilíada*; a poesia pastoril, no *Sátiro*, em que o habitante das florestas selvagens dá lições de moral aos civilizados. Mas nenhum modelo

88 Jan Kochanowski, 1530-1584.
Saltério (1578); *A Despedida dos Mensageiros Gregos* (1578); *Threny* (1580); *Fraszki* (1584).
Edição por A. Brueckner, 2 vols., Lwow, 1924.
M. Brahmer: *Der Petrarchismus in der polnischen Poesie des 16. Jahrhunderts.* Kraków, 1927.
St. Windakiewicz: *Jan Kochanowski.* Kraków, 1930.
J. Langlade: *Jean Kochanowski, l'homme, le penseur, le poète lyrique.* Paris, 1932.
K. Weintraub: *Der Stil Kochanowski's.* Kraków, 1932.

existe para os *Fraszki* ('Burlas'), que nem todos são cômicos; são uma espécie de diário poético de um homem culto, acompanhando com espírito de independência as suas experiências, num ambiente ainda meio bárbaro.

Um representante do tipo "cortegiano" na Hungria é Balint Balassa[89]; mas na Europa oriental do século XVI, esse tipo será menos cortesão e mais aventureiro, as lutas mais sérias e a inspiração mais primitiva. Balassa era humanista culto; de outro modo, um aristocrata e oficial húngaro do século XVI não teria pensado em fazer versos. Mas a sua vida tormentosa, amargas experiências amorosas e longos anos de guerra na fronteira, contra os turcos, inspiraram-lhe uma poesia toda pessoal, na qual se reconhecem os traços característicos da poesia popular. Balassa morreu, como Garcilaso e Sidney, no campo de batalha; só em 1874 as suas poesias foram descobertas, e a poesia húngara, sempre colocada entre tradições populares e influências ocidentais, reconheceu-se no seu primeiro grande poeta.

De uma literatura inteira se trata na Dalmácia, onde a cidade de Ragusa conseguiu conservar, contra venezianos e contra turcos, a sua independência nacional e a sua constituição republicana, à maneira das cidades medievais. Riqueza comercial e relações freqüentes com Veneza e outras cidades italianas criaram em Ragusa uma curiosa civilização, de tipo italiano e expressão croata. A literatura de Ragusa[90] foi, durante mais de dois séculos, o posto mais avançado da civilização européia.

---

89 Balint Balassa, 1551-1594.
As poesias divulgaram-se só em manuscrito; redescobertas em 1874 e publicadas em 1879.
Edição por L. Dézsi, 2 vols., Budapest, 1923.
S. Eckhardt: "Balassa e Petrarca". (In: *Corvina,* I, 1921.)
S. Eckhardt: *Az Ismeretlen Balassa Balint.* Budapest, 1941.

90 A. Pavić: *História do Teatro Ragusano.* Zagreb, 1901.
M. Medini: *História da Literatura Croata na Dalmácia e em Ragusa.* Vol. I. Zagreb, 1902.
As obras de Hektorović e Lučić foram reeditadas em:
Stari Pisci Hrvatski, vol. VI, Zagreb, 1874. Cf. também:
A. Cronia: *Il Canzoniere raguseo de 1507.* Zara, 1927.
M. S. Stanojević: *Early Iugoslav Literature, 1000-1800*. London, 1922.
J. Torbarina: *Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic.* London, 1931.

A relação de nomes e obras tem pouco interesse; mas só assim se pode dar idéia de um dos esforços mais sérios de europeizar os Bálcãs, ou antes, manter a civilização européia num lugar esquecido do mundo. Os nomes mais antigos são Djordji Držić (1461-1501), que escreve sonetos petrarquescos, e Petar Hektorović (1487-1572), tradutor de Ovídio e autor de uma égloga piscatória, *Ribanje*; e Hannibal Lučić (1485-1553), autor de *A Escrava*. Andreas Cubranović († 1550) publicou em 1527 a *Cigana*, poema humorístico para o carnaval, uma das obras da literatura ragusana que sobrevivem na memória dos iugoslavos. Marin Držić (1518-1567) é excelente comediógrafo realista; *Dundo Maroje* é até hoje representado nos festivais de Dubrovnik. Basta fazer menção rápida de Mavro Vetranić († 1576), que no *Peregrinus* pretendeu dar uma visão dantesca, citar o petrarquista Dinko Ranjina († 1607), e Dinko Zlatarić († 1609), tradutor do *Aminta*, de Tasso, para chegar ao maior poeta de Ragusa: Ivo Frane Gundulić[91]. Na sua poesia confundem-se, de maneira curiosa, estilo e intenção de Tasso com o cristianismo militante das lutas contra os turcos e a inspiração da poesia popular eslava. A epopéia *Osman*, tratando das guerras dos poloneses contra os turcos, já é uma imitação da *Gerusalemme liberata*; foi escrita em plena época barroca; mas o assunto é contemporâneo, e o espírito é o dos guerreiros orientais, homens do povo, mas de nobreza aristocrática. De todo diferente, embora também inspirado por Tasso, é outra obra de Gundulić, o drama pastoril *Dubravka* ('A Ragusana'); dá a impressão de uma ilha de civilização requintada, no meio de um mar bárbaro, lembrando os laranjais de Ragusa, que florescem entre os rochedos íngremes e os ventos frios das montanhas, deixando adivinhar a vizinhança da Grécia e do mar Jônico. Depois de Gundulić, a decadência é manifesta. Mas ocorrem os nomes de Junius Palmoti († 1657), que deu uma versão livre da *Christias*, de Vida, e Jacobus Palmotić († 1680), autor

---

91 Ivo Frane Gundulić, 1588-1638.
Osman (1626); *Dubravka* (1628).
Edição crítica por M. Pesetar, Zagreb, 1933.
A. Jensen: *Gundulić och Osman.* Goeteborg, 1900.
A. Cronia: *L'Influenza della "Gerusalemme Liberata" del Tasso sul Osman di Gundulić.* Roma, 1925.
A. Haller: *O "Osman" de Gundulić, considerado do ponto de vista estético.* Zagreb, 1929.

da descrição poética do terremoto de 1667, que destruiu a riqueza de Ragusa. No século XVIII, ainda haverá marinistas em língua croata, e alguns padres ragusanos publicarão as canções populares dos sérvios, para encanto de Herder, Goethe e Mérimée, e de todos os românticos. A esse tempo, a literatura ragusana já não existe. O dalmatino Tommaseo, tornando-se um dos grandes espíritos da literatura italiana do século XIX, pagará uma dívida de gratidão.

O internacionalismo aristocrático do século XVI encontrou a sua expressão mais poderosa e mais trágica fora da literatura na pessoa do imperador Carlos V, que pretendeu, pela última vez, realizar a monarquia universal segundo o conceito de Dante, e que sucumbiu contra as forças unidas do patriotismo francês, do protestantismo alemão – e do Papa, transformado em príncipe italiano renascentista. A base da força de Carlos V era a Espanha, e na Espanha católica e monárquica o seu sonho encontrou expressão vigorosa no conhecido soneto de Hernando de Acuña († 1580):

> "Ya se acerca, Señor, o es ya llegada
> la edad gloriosa en que promete el cielo
> una grey y un pastor solo en el suelo
> por suerte a vuestros tiempos reservada:
> ...un Monarca, un Imperio y una Espada..."

Mas, "vuestros tiempos" já não eram os tempos do *De monarchia*, de Dante. Em vez da monarquia universal, nasceu a Espanha barroca, grande potência européia e Império colonial; a primeira estrutura política na qual a aristocracia fora substituída pela burocracia. Filipe II será o primeiro grande burocrata moderno. O futuro pertence ao absolutismo e ao Barroco. Explica-se assim o curioso fato de, sob o governo de Carlos V, na primeira metade do século XVI e em plena Renascença, se haver escrito na Espanha um livro que revela todas as características do Barroco, e que teve um sucesso enorme na Europa: o *Libro Aureo del emperador Marco Aurelio* (1529), de Antonio Guevara[92].

---

92 Antonio Guevara, c. 1480-1545.
Relox de Principes o Libro Aureo del emperador Marco Aurelio (1529); *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* (1539); *Epístolas familiares* (1539/1545).
A. Morel-Fatio: *L'historiographie de Charles-Quint.* Paris, 1913.
R. Coster: *Antonio de Guevara, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1925.

Franciscano, inquisidor, bispo, predicador da corte de Carlos V, Guevara não pôde deixar de ser humanista, de extensas leituras clássicas. As *Epístolas Familiares* pretendem evidentemente ser cartas ciceronianas, o *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* é uma paráfrase do "Beatus ille qui procul negotiis"; e no centro do *Relox de Príncipes o Libro Aureo del emperador Marco Aurelio*, livro de anedotas, exemplos e aforismos morais em forma meio ficcionista, destinado à educação de um bom príncipe cristão, encontra-se o grande estóico romano. O modelo foi, aliás, a *Ciropedia*, de Xenofonte. Apesar de tudo isso, Guevara não é humanista. As suas leituras clássicas são diferentes. A fonte principal é Valério Máximo, o colecionador de anedotas morais, autor preferido da Idade Média e particularmente da Borgonha do século XV, "flamboyant". A moral de Guevara é a de um estóico cristão, menos de Marco Aurélio que de Sêneca; e, com um imperialismo espiritual comparável ao imperialismo político de Carlos V, é Sêneca proclamado "filósofo espanhol". O *Marco Aurélio* é, em todos os sentidos, a antítese do *Cortegiano*: aqui, filosofia platônica; lá, filosofia estóica; neste, formação de um cavaleiro culto e individualista; naquele, formação de um príncipe cristão; no segundo, harmonia e simetria clássicas da composição; no primeiro, um estilo prolixo, confuso, abundante, com os nervosismos do gótico "flamboyant" e as pompas do Barroco. Antonio Guevara é um precursor.

O *pendant* de Antonio Guevara na poesia é Fernando de Herrera[93]. Este poeta notável também parece humanista. É muito erudito, de extensas leituras clássicas, petrarquista na poesia erótica, da qual grande parte destinada à sua amiga espiritual, a Condessa de Gelves; evitou a poesia religiosa, para a qual não sentia vocação, preferindo escrever poesia histórica e heróica de grande estilo: dois dos seus hinos, *Por la victoria de Lepanto*, para celebrar a vitória da esquadra hispano-veneziana sobre os

93 Fernando de Herrera, 1534-1597.
Algunas obras (1582); *Versos en tres libros* (1619).
Edições: Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXII, e por García de Diego (Clásicos Castellanos, vol. XXVI); edição crítica de *Algunas obras* por A. Coster, Paris, 1908.
A. Coster: *Fernando de Herrera*. Paris, 1908.
F. Rodríguez Marín: *Fernando de Herrera y la Condesa de Gelves*. Madrid, 1911.
A. Gallego Morell: *Dos ensayos sobre poesía española*. Madrid, 1951.

turcos, e *Por la pérdida del rey D. Sebastián*, para lamentar a derrota e morte do último rei nacional de Portugal, em Alcácer-Quibir, têm o grande sopro de Isaías e Jeremias, dos profetas do Velho Testamento; são modelos de uma retórica nobre, figurando, com dignidade, em todas as antologias da poesia espanhola. Contudo, Herrera não é realmente renascentista. Leu Petrarca através de Ausias March, o que indica, outra vez, o século XV, o "flamboyant", como fonte de inspiração; Herrera tem mais paixão, mais colorido do que os petrarquistas comuns. A síntese de amor e heroísmo parece a do *Cortegiano*; mas Herrera não é cavaleiro, e sim sacerdote, clérigo, embora não clérigo medieval, e sim, antes, clérigo barroco. O seu patriotismo espanhol e a falta de inclinação para a ascese parecem argumentos contra isso; mas o patriotismo de Herrera é menos espanhol do que católico; é universal no sentido da cristandade unida contra os infiéis. É o sonho de imperialismo católico de Carlos V e Filipe II, e a ascética é substituída por uma nobre melancolia, também típica das melhores expressões da época da Contra-Reforma. Há discussão sobre as relações estilísticas entre Herrera e Garcilaso: são Menéndez y Pelayo e Adolfo de Castro que encontram já em Garcilaso os germes do estilo barroco, ampliados em Herrera e plenamente desenvolvidos em Góngora, enquanto Keniston e M. Arce Blanco consideram Garcilaso como clássico, oposto a qualquer gongorismo; Dámaso Alonso, reconhecendo a antítese entre o renascimento de Garcilaso e o barroquismo de Góngora, admite contudo a posição intermediária, contra-reformista, de Herrera[94]. Este publicou, aliás, um comentário erudito das poesias de Garcilaso, interpretando-as em sentido espiritualista; a "Academia poética" da Condessa de Gelves, da qual ele fez parte, parece-se menos com a corte de Urbino do que com as reuniões das "Précieuses"; e a comparação com o contemporâneo Fray Luis de León, poeta máximo do humanismo cristão, basta para revelar as qualidades barrocas de Herrera.

Está provada a existência de um Pré-Barroco no subsolo do imperialismo espanhol do século XVI. Se fosse preciso mais uma prova, seria o sucesso inesperado desse Pré-Barroco espanhol no solo do nascente imperialismo inglês. Já em 1532, *Sir* John Bourchier Lord Berners traduziu o *Marco Aurélio*; em 535, publicou-*se The Golden Boke of Marcus Aurelius* e

94 M. Arce Blanco: *Garcilaso de la Vega*. Madrid, 1930.

antes do fim do século XVI já tinham saído 12 edições dessa obra em língua inglesa[95]. A conseqüência imediata foi, no idioma inglês, aquele estilo afetado e conceituoso que é chamado "eufuísmo", do título do romance *Euphues or the Anatomy of Wit* (1578), de John Lyly[96]. Esse estilo, com as suas antíteses acumuladas, trocadilhos sutis e "zeugmas" complicados, um estilo bem espanhol em palavras inglesas, constituiu o maior prazer da sociedade culta, no tempo da rainha Elizabeth; só assim conversa fina era possível. É o estilo do diálogo humorístico nas comédias de Shakespeare, especialmente em *Love's Labour Lost* e *Much Ado About Nothin*g. Embora esse estilo seja hoje insuportável, o seu criador é uma personalidade interessante. É o tipo alegre e espirituoso do cavaleiro da Renascença, e no eufuísmo há muito de alegorismo petrarquesco e lascívia à maneira de Boccaccio e Bandello. Lyly é, em todos os sentidos, um precursor: os seus belos "songs" ("Cupid and my Campaspe play'd", "What bird so sings yet so does wail") são os primeiros modelos do "song" elisabetiano; a sua comédia *Alexander and Campaspe* preparou a comédia shakespeariana; e, afinal, *Euphues* é o primeiro romance da literatura inglesa. Recentemente, Lyly foi interpretado como precursor do amoralismo esteticista, que tem na Inglaterra uma grande tradição, de Marlowe a Wilde. Mas é difícil explicar a existência daquele estilo na Inglaterra da segunda metade do século XVI. Nas definições usuais do Barroco citam-se indistintamente marinismo, gongorismo e eufuísmo, sem consideração à prioridade cronológica da variedade inglesa; e esse erro é particularmente inadmissível, porque a Renascença chegou, por vários motivos, muito tarde à Inglaterra. Consideram-se sempre Spenser e Shakespeare como as figuras máximas da Renascença inglesa, e, no entanto, é Lyly que precede a ambos; mas é classificado entre os representantes do Barroco internacional do século XVII. Prefere-se hoje a explicação psicológica do anacronismo: Lyly teria

95 I. M. Galvez Olivares: *Guevara in England.* Berlin, 1916.

96 John Lyly, c. 1553-1606. (Cf. "O barroco protestante", nota 48.)
Euphues, or the Anatomy of Wit (1578).
Edição de *Euphues* por H. Clemon, London, 1916.
A. Feuillerat: *John Lyly.* Cambridge, 1910.
V. M. Jeffrey: *John Lyly and the Italian Renaissance.* Paris, 1929.
Cf. a nota 1 do capítulo "O problema da literatura barroca".

sido um plebeu que pretendera dar-se ares de aristocrata, afetando o estilo aristocrático, exagerando os requintes da Renascença, prefigurando deste modo os conceitos do Barroco. Resta observar que as fontes verificáveis do eufuísmo são latino-medievais[97]; esse estilo é expressão de uma aristocracia prestes a perder sua função na sociedade.

O eufuísmo é, no fundo, um estilo de evasão: as metáforas elidem a realidade. O estilo barroco é a conseqüência lógica do estilo da Renascença aristocrática. Toda a literatura aristocrática do século XVI é, no fundo, uma fuga para o amor platônico, petrarquesco, para os mundos fantásticos da cavalaria, para o idílio pastoril. A última forma dessa vontade de evasão é o estoicismo[98]: a fuga para o interior da alma, onde "habitat veritas". É muito importante distinguir bem entre o estoicismo renascentista e o barroco. O estoicismo barroco é uma forma de resistência heróica da parte de homens que desesperam da sociedade e também da religião cristã. O estoicismo renascentista revela maneiras de introspecção augustiniana, dirige-se contra o platonismo dogmático do século, é representado por homens indiferentes, almas "naturaliter paganas" que se conformam com as aparências da sociedade cristã, para encontrar liberdade completa na solidão íntima, no retiro da evasão. O estóico Quevedo é um cavaleiro da época barroca; Montaigne é um monge do laicismo.

O maior representante do estoicismo da Renascença é Justus Lipsius[99], o grande latinista que reconstituiu o texto de Tácito, comentou Cícero e criou a arqueologia científica. Nasceu católico, foi secretário do Cardeal Granvella, converteu-se, como professor de história em Iena, ao luteranismo, entrou, como professor em Leyden, na Igreja calvinista, e enfim, como professor em Louvain, voltou ao catolicismo. Não era insincero. Dogma e liturgia significavam pouco para ele, porque tinha na alma outra religião: o estoicismo, que não era, para ele, erudição morta, e sim uma norma de viver, para conservar, nas tempestades das guerras de religião, o

---

97 Introdução da edição de *Euphues* por H. Clemon, London, 1916.

98 L. Zanta: *La renaissance du stoicisme au XVIe siècle.* Paris, 1914.

99 Justus Lipsius, 1547-1606.
De constantia (1584); *Manuductio ad Stoicam philosophiam* (1604).
A. Roersch: *Juste-Lipse.* Bruxelles, 1925.

equilíbrio da inteligência e a serenidade da alma. O seu livro *De constantia* comoveu os melhores espíritos da Europa. Um contemporâneo chamou a Lipsius "le plus savant homme qui nous reste"; foi o mesmo que disse sobre Amyot: "Je donne avec raison, ce me semble, la palme à Jacques Amyot sur tous les écrivains français... pour la naiveté et pureté du langage." Quem disse isto tinha-se caracterizado, porque era incapaz de escrever uma linha sem falar de si mesmo e revelar-se inteiro. Junte-se à sabedoria de Lipsius a "naïveté et pureté" de Amyot: eis Montaigne.

Sobre Montaigne[100] será quase impossível dizer algo de novo. Escrevendo sobre ele, saem lugares-comuns a que não se pode fugir, ou então opiniões heréticas que irritam toda a gente. Não é de esperar outra coisa, porque o próprio Montaigne é assim: o seu livro de *Essais* é uma coleção de lugares-comuns sobre arte de viver, educação dos filhos e a arte de aprender a morrer, lugares-comuns que se encontram em toda a parte na literatura antiga, especialmente em Cícero e Horácio, Sêneca e Plutarco, fartamente citados e parafraseados pelo humanista francês. Descobre-se, porém, que esses lugares-comuns consagrados são, em Montaigne, opiniões heréticas, opostas a tudo em que a cristandade havia acreditado até então, e não somente "até então"; descobre-se que certas opiniões de Montaigne sobre educação, higiene da vida sexual e outras coisas irritam até hoje os "bem-pensantes", enquanto outras, sobre a vida retirada e o conformismo exterior com os credos oficiais de Igreja e Estado, chocam igualmente os espíritos avançados. E Montaigne seria um grande escânda-

---

100 Michel Eyquem, seigneur de Montaigne, 1533-1592.
Essais (1580; 5ª ed., 1588; edição póstuma, 1595).
Edições por P. Villey, 3 vols., Paris, 1922/1924; por F. Strowski, 7 vols., Paris, 1928/1935; por J. Plattard, 6 vols., Paris, 1931/1932.
P. Villey: *Les sources et l'evolution des idées de Montaigne.* Paris, 1908.
F. Strowski: *Montaigne.* 2ª ed. Paris, 1931.
P. Villey: *Montaigne.* Paris, 1933.
J. Plattard: *Montaigne et son temps.* Paris, 1933.
C. Hill: *Montaigne, lecteur et imitateur de Sénèque.* Poitiers, 1938.
L. Brunschvicg: *Descartes et Pascal, lecteurs de Montaigne.* Neuchâtel, 1942.
H. Friedrich: *Montaigne.* Bern, 1949.
D. M. Frame: *Montaigne's Discovery of Man.* New York, 1955.

lo, se não gostassem todos de perdoar-lhe os pecados por causa da personalidade irresistível que se exprime através do seu estilo, "la naïveté et pureté du langage". Montaigne é aceito à medida que sua filosofia é considerada como fenômeno meramente estético. Mas isso deve, por sua vez, chocar os estetas, porque se trata de um escritor prolixo, sem arte de composição, escrevendo ao acaso. A glória permanente de um escritor assim só se justifica quando tem que dizer coisas extraordinárias; e, com efeito, Montaigne, sem ser filósofo sistemático, é um pensador extraordinário; não é Lipsius, e sim Montaigne, na verdade, "le plus savant homme qui nous reste".

O ponto de partida para compreender Montaigne é a sua situação vital, a sua "humaine condition". Hoje, não é fácil compreender e penetrar pensamentos e sentimentos de um nobre francês do século XVI, de índole algo burguesa, forçado a defender uma existência relativamente opulenta, vivendo na província, numa época de selvagens guerras civis que se servem de pretextos ideológicos – desta vez de credos religiosos – para devastar o país e exterminar os adversários. Sirva como porta de entrada na "torre de marfim" de Montaigne o fato de que um dos melhores ensaios sobre ele foi escrito por André Gide. Esse também foi um nobre-burguês, nobre por educação e gosto classicistas, e burguês pela situação abastada e segura, que dá independência, segurança e independência, ameaçadas porém pelas guerras civis, ideológicas, que devastavam o mundo e exterminavam os adversários. A conclusão é, no caso de Montaigne e no caso de Gide, a fuga para uma existência privada, a renúncia ao agir e exercer influência. Montaigne e Gide estabeleceram, uma vez por todas, a resolução de não falar senão de si mesmos e isso com a franqueza de quem se sabe a salvo – e a conseqüência é uma influência enorme em todos os outros dos quais não se fala nos livros de Montaigne nem de Gide. São, ambos, homens de exceção, em que se reconhece, apesar disso, "l'humaine condition" geral, e essa contradição explica as suas heresias, os seus lugares-comuns e a sua grandeza literária – quase não quer sair a palavra "literária", porque se trata de grandeza humana.

Montaigne – pelo menos no ponto de partida – não pretende fazer literatura; mais tarde chegou a criar um gênero literário, o ensaio. Pretende realizar, conforme a sua própria declaração, um inquérito dentro de si mesmo. As coisas que lá encontra são, em parte, boas, porque se

trata de um homem bem formado e culto, nobre por natureza; em parte, coisas menos agradáveis, pequenas covardias e maldades, até sujas, porque Montaigne é um homem, e coisas assim acontecem a todos os homens. Dizer tudo isso não cabia em nenhum gênero literário existente, nem numa epopéia virgiliana nem em poesia petrarquesca nem num romance pastoril ou de cavalaria – era então preciso criar um gênero livre, livre como o homem que o criou: o ensaio. Eis os *Essais*; e "tout le monde me reconnait en mon livre". As contradições íntimas desse livro são enormes: um gozador da vida escreveu um manual do estoicismo. Mas são sempre contradições "íntimas", em outro sentido da palavra, coisas que "não se dizem" e têm, por isso, o encanto da conversa pessoal entre amigos: é possível rir até das coisas mais sérias, porque o amigo não desconhece os motivos do riso e a melancolia secreta.

Montaigne é sábio como Lipsius e ingênuo como Amyot; entre essas duas qualidades havia, em Montaigne, o que não havia em Lipsius nem em Amyot: o equilíbrio. Para esse equilíbrio, exigiu ele o reconhecimento oficial da parte dos outros: a tolerância. Mas sabia que na vida não se dá nada de graça, e que a gente tem de pagar caro por uma concessão tão preciosa. Montaigne pagou preço muito elevado: o conformismo exterior com respeito aos poderes estabelecidos da Igreja e do Estado. Ao conformista permitiu-se dizer muita coisa que nunca se teria permitido dizer ao revolucionário ou herético. Deste modo, Montaigne conseguiu dizer a verdade aos católicos e aos protestantes, aos monarquistas e aos republicanos, e enfim a toda a Humanidade. Não tinha compromissos com ninguém, nem quis aceitá-los; nem compromissos de ação nem de crença. Assim, criou duas coisas que já existiam em todos os tempos – Montaigne é o homem dos lugares-comuns – mas que só por intermédio de Montaigne têm existência literária, consagradas por assim dizer pela oposição geral: a "torre de marfim" e o cepticismo. A interdependência dos dois conceitos é evidente. Só o homem de fé certa, dogmática, pode agir, e a conseqüência humana, demasiadamente humana, do dogmatismo, é o fanatismo, a briga e a guerra civil, ao passo que a dúvida paralisa essas convulsões e dá a paz. Montaigne é céptico por pacifismo. Não é contra este nem contra aquele dogma, porque todos os dogmas lhe parecem perigosos. Tudo em que os homens acreditam e em que baseiam os seus grupos, seus partidos

e a sociedade, é perigoso. A paz só existe fora das "fables convenues", na Natureza; e Montaigne, tão despreocupado dos outros e da Humanidade, revela, de repente, um zelo de apóstolo, elaborando um sistema de educação segundo a Natureza, que será, mais ou menos, o sistema do *Émile*, de Rousseau. Mas não estaria aí o erro de Montaigne? Pois não há paz na Natureza. A "humaine condition", da qual Montaigne pretende ser o representante, também faz parte da Natureza, e esta nem sempre é boa, tão boa quanto Montaigne é. Há misérias que ele desconhece, misérias do corpo e misérias da alma, e quem soube disso melhor do que Montaigne foi Pascal. Mas isto não quer dizer que Pascal tenha razão contra Montaigne, nem tampouco Montaigne contra Pascal. Quem aprendeu cepticismo em Montaigne – a nação francesa inteira o fez – não se decidirá com facilidade contra este ou contra aquele. A indecisão entre eles faz parte da condição humana. Por isso, Sainte-Beuve tinha razão com o *aperçu* espirituoso de colocar Montaigne num lugar central da sua história de Port-Royal, como adversário perpétuo de Pascal. Já se disse que a história espiritual da nação francesa é um diálogo perpétuo entre Montaigne e Pascal; e se lhes substituirmos os nomes pelos de Pelágio e santo Agostinho, então poderemos substituir a nação francesa pela Humanidade inteira.

Contra todas as aparências, Montaigne sabe daquele lado adverso da natureza e da condição humanas. Para fugir da conclusão do pessimismo, tão oposta ao seu caráter sereno e alegre, faz os maiores esforços para evitar as coisas desagradáveis, particularmente as dores físicas, e para "aprender a morrer" – bom exemplo, esse lugar-comum do "aprender a morrer", de como os lugares-comuns se transformam, em Montaigne, em verdades pessoais. Há uma forte porção de epicurismo no estoicismo de Montaigne, interpretação epicuréia do estoicismo de Sêneca – já se disse que é um estoicismo gaulês. Mas é contradição entre dois conceitos filosóficos incompatíveis, e não é a única contradição filosófica em Montaigne, porque o estoicismo, cheio de fé nas leis da Natureza, é incompatível também com o cepticismo. Certos críticos aproveitaram-se disto para negar o cepticismo de Montaigne e salvar a alma do ensaísta. Mas de nada adiantou, porque o cepticismo só poderia ser substituído por uma espécie de positivismo, aceitando a Natureza "talis qualis", e esse positivismo não é menos pernicioso à salvação da alma. Montaigne é céptico – esse lugar-

comum está de pé – mas o seu cepticismo é diferente do cepticismo dos cépticos profissionais, dos *pirronianos*. Não duvida para rejeitar tudo, mas para aceitar tudo (menos certas coisas desagradáveis), tudo o que há de bom no mundo, inclusive os instintos (o que o torna, de vez em quando, escandaloso), inclusive a desordem natural dos instintos, dos sentimentos, dos pensamentos; e isso se reflete na desordem, na falta de composição do seu livro. A unidade da composição literária é substituída pela unidade da personalidade humana do autor, sábio como Lipsius e ingênuo como Amyot, a personalidade mais encantadora da literatura francesa. Se não abrigasse tantas contradições íntimas, não seria um homem tão completo: e essa heresia montaigniana é, mais uma vez, um lugar-comum.

O ideal aristocrático da Renascença, o ideal do "cortegiano", não sobreviveu. Mas o que havia, nesse ideal, de nobre e humano, de perpétuo, sobreviveu na personalidade de Montaigne. Menos nobre e mais humano do que o "cortegiano", Montaigne teve a coragem de se confessar menos nobre e mais humano, e guardar assim, perdendo algo da sua nobreza aristocrática, a sua dignidade humana. No retiro da sua evasão, Montaigne salvou um ideal da Humanidade.

A literatura inteira do século XVI parece literatura de evasão, da classe aristocrática ameaçada, o que é uma hipótese altamente inverossímil. Supõe-se a existência simultânea de outra literatura, que não seja de evasão, exprimindo a situação social e espiritual de outras classes: uma literatura de oposição, do povo. Seriam representantes dessa literatura popular um Gil Vicente, um Rabelais, o autor anônimo do *Lazarillo de Tormes*, os panfletistas populares da Reforma alemã, como Ulrich von Hutten. Seria uma literatura antiaristocrática, de reivindicações burguesas e populares, e portanto anti-humanista. Mas tal não acontece. Rabelais e Hutten eram humanistas, entusiastas das letras clássicas; em Gil Vicente, a influência do humanismo erasmiano é inegável; e estudos recentes revelam os desígnios humanistas no criador do romance picaresco. Hutten e os outros panfletários da Reforma alemã são aristocratas, "cavaleiros" no sentido social da palavra, defendendo os interesses da sua classe, aliada à Reforma; na Inglaterra, um Deloney, advogado da classe média das cidades, pleiteia a volta à hierarquia social da Idade Média, simpatizando mais com os aristocratas do que com a nova burguesia. Reivindicações populares surgem só em dis-

farce religioso, na polêmica dos sectários, anabatistas e outros, que são na verdade revolucionários sociais. O realismo anti-humanista de escritores como Palissy e Bacon nada tem que ver com isso; prepara antes a ciência e técnica da futura burguesia industrial. Não existe, no século XVI, uma literatura popular, oposta à literatura aristocrática de evasão, e este fato é de significação geral; o desejo de evasão não é privilégio de classes superiores, ameaçadas na sua existência social; o desejo de evasão é próprio de todos os insatisfeitos, e até hoje o público ledor das classes baixas da sociedade prefere a leitura de evasão: romances policiais, romances nos quais o milionário casa com a pobre dactilógrafa, romances nos quais desfilam barões e princesas – e até edições deturpadas dos romances de cavalaria medievais encontram ainda hoje leitores agradecidos. Enquanto existia público ledor no povo, no século XVI, a leitura preferida eram os *Amadis* e a sua numerosa descendência.

Os elementos de "oposição" literária encontram-se espalhados dentro da própria literatura aristocrática: as nostalgias medievalistas, no romantismo fantástico das epopéias de cavalaria e em certa parte da literatura pastoril; elementos de realismo, nas erupções de amor antiplatônico, antipetrarquesco (Gaspara Stampa, Louise Labbé, até em Ronsard), no naturalismo de Montaigne, no realismo da literatura das descobertas geográficas e no nacionalismo literário das "novas" nações, no Portugal quinhentista, na Inglaterra elisabetiana, e até na atitude "romana" dos humanistas italianos do "Cinquecento". Todos esses elementos são capazes de aparecer em outras combinações, inéditas: sátira medieval e humanismo oposicionista, combinados em Gil Vicente e no teatro espanhol contemporâneo; nostalgias medievalistas e realismo popular, no romance de Deloney; naturalismo antiplatônico e humanismo, combinados em Rabelais; naturalismo e anti-humanismo, em Palissy e Bacon; humanismo e realismo, no *Lazarillo de Tormes*; humanismo e nacionalismo, nos panfletistas da Reforma alemã. É a combinação, a acumulação de elementos recalcitrantes ou radicais, que dá as aparências de oposição contra a Renascença aristocrática; os seus representantes não estavam conscientes de constituir uma oposição de reivindicações burguesas ou populares. Aparece assim somente à luz de uma interpretação *sub specie historiae*, posterior e em parte alheia aos fatos.

A Idade Média não estava morta; particularmente na pequena burguesia havia consciência da superioridade moral dos ideais medievais sobre os ideais humanísticos, e a arma de combate dessa consciência era um gênero literário medieval: a sátira contra todas as classes e profissões da sociedade. A Dança Macabra servira, no século XV, de pretexto para satirizar todos, do Papa ao Imperador e até ao camponês, e a forma carnavalesca dessa sátira, o *Narrenschiff*, de Sebastian Brant, gozava, por volta de 1500, de popularidade enorme em toda a Europa. A nova vitalidade da sátira social medievalista, no século XVI, veio-lhe da aliança com outras forças de oposição: com a Reforma protestante na Alemanha, com o erasmianismo na Península Ibérica.

Na Alemanha, o porta-voz da pequena burguesia de feição medieval e credo protestante é Hans Sachs[101], o famoso sapateiro de Nuremberg. As suas facécias e farsas carnavalescas, numerosíssimas, são tipicamente medievais: enredos da novelística medieval, sátira contra o clero, contra o cavaleiro empobrecido e o camponês grosseiro; e Sachs gosta, no fim das peças, de advertências morais. Sachs sabe divertir; as suas peças, embora muito simples, têm efeito humorístico, de modo que aparecem ainda, de vez em quando, nos teatros alemães, como entremezes, nos dias de carnaval. Nesse caso precisam, porém, de renovação lingüística, porque a linguagem de Sachs é arcaica, a sua versificação é dura e inábil. Os românticos alemães consideravam esses arcaísmos como ingenuidade encantadora, celebravam Sachs como um Boccaccio, Rabelais ou até Shakespeare alemão; sentiram com amargura a falta de uma literatura renascentista na Alemanha e teceram uma verdadeira lenda em torno de Sachs. Depois,

---

101 Hans Sachs, 1494-1576.

Facécias: *Schlaweraffenland* (1530); *Sanct Peter mit den Landsknechten* (1556); *Der bauer mit dem bodenlosen Sack* (1563); etc., etc.

Farsas carnavalescas: *Der farende Schueler im Paradies* (1550); *Frau Wahrheit will niemand Beherbergen* (1550); *Das heisse Eisen* (1551); *Der Bauer im Fegfeuer* (1552), etc., etc.

Polêmica reformatória: *Die Wittenbergisch Nachtigall* (1523); *Disputation zwischen einem Chorherran und einem Schuhmacher* (1524).

Edição por A. Keller e E. Goetze, 26 vols., Stuttgart, 1870/1908.

P. Landau: *Hans Sachs.* Berlin, 1924.

E. Geiger: *Der Meistergesang des Hans Sachs.* Bern, 1956.

a burguesia alemã do século XIX, procurando uma árvore genealógica, viu em Sachs o representante do bom burguês alemão, sólido, sem outras aspirações políticas além da grandeza da pátria; simpatizaram com o bom burguês protestante que tinha saudado o "rouxinol de Wittenberg", Martinho Lutero, com a famosa canção:

"Wach auff! es nahent gen dem tag!..."

Assim aparece Sachs nos *Mestres-Cantores de Nuremberg*, de Wagner, numa Nuremberg romantizada, e Sachs conquistou uma glória póstuma surpreendente. Mas não é um grande poeta, ou melhor, nem sequer é poeta em sentido algum; é apenas uma figura histórica, de importância relativa.

A glória internacional que Hans Sachs conquistou, caberia com mais justiça ao seu contemporâneo português Gil Vicente[102], que tem de comum com o sapateiro alemão o humor popular, o gosto medieval da sátira e as tendências reformatórias; mas Gil Vicente é mais

---

102 Gil Vicente, c. 1465/1470-c. 1536.

Monólogo del vaquero (1502); *Auto Pastoril Castellano* (1502); *Auto dos Reis Magos* (1503); *Auto de la Sibila Casandra* (1503?, 1513?); *Auto de S. Martinho* (1504); *Auto de los cuatro tiempos* (1508?); *Farsa do Escudeiro; Auto da Alma* (1508); *Auto da Índia* (1509); *Auto da Fé* (1510); *Farsa dos Físicos* (1512?); *O velho da Horta* (1512); *Exortação da Guerra* (1513); *Comédia do Viúvo* (1514); *Auto da Fama* (1515); *Auto das Fadas* (1516?); *Barca do Inferno* (1516?); *Barca do Purgatório* (1518); *Barca da* Glória (1519); *Tragicomédia das Cortes de Júpiter* (1521); *Comédia de Rubena* (1521); *Farsa das Ciganas* (1521?); *Farsa de Inês Pereira* (1523); *Auto Pastoril Português* (1523); *Frágua de Amor* (1525); *Tragicomédia de D. Duardos* (1525?); *O Juiz da Beira* (1525); *Templo de Apolo* (1526); *O Clérigo da Beira* (1526?); *Farsa dos Almocreves* (1526?); *Divisa da Cidade de Coimbra* (1527); *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela* (1527); *História de Deus* (1528); *Nau de Amores* (1528?); *Auto da Feira* (1528?) *Triunfo do Inverno* (1529); *Auto da Lusitânia* (1531); *Amadis de Gaula* (1533); *Romagem de Agravados* (1533?); *Auto da Cananéia* (1534); *Auto da Mofina Mendes* (1534); *Auto da Festa; Floresta de Enganos* (1536).

Edição *princeps*: Lisboa, 1562.

Edição por Mendes dos Remédios, 3 vols., Coimbra, 1907/1914; por Marques Braga, Coimbra, 1933 (incompl.).

Edição das poesias espanholas por Dám. Alonso, Madrid, 1934.

alguma coisa: um grande poeta, um dos maiores da Renascença. O humor popular, saborosíssimo, de Gil Vicente, não é bem comparável à jovialidade algo grosseira de Sachs; é humor de uma espécie mais fina. É que Gil Vicente não escreveu para pequenos-burgueses alemães, e sim para a corte d'el-Rei D. Manuel; os tipos populares com os seus gestos e expressões características tinham de hilarizar uma corte de cavaleiros da Renascença, entre os quais havia muitos humanistas. Além de ser grande poeta, Gil Vicente é grande artista, superior aos comediógrafos latinizantes da Itália. Como quase todos os escritores portugueses da época, é bilíngüe, empregando com facilidade e arte iguais a língua portuguesa e a língua castelhana; as suas farsas, além de representarem todas as facetas da vida portuguesa da época, refletem vários aspectos da vida européia, da qual a Lisboa de então era um dos centros mais vivos. Gil Vicente, sem deixar de ser filho do povo português, é cosmopolita da Renascença, e no seu riso barulhento e gostoso ecoa qualquer coisa do grito de júbilo com o qual Hutten saudou a nova época: "Juvat vivere!" Como homem da Renascença em país católico, Gil Vicente é erasmiano. Foi Damião de Góis quem chamou a atenção de Erasmo para as farsas do português, e com razão: Gil Vicente é erasmiano, no sentido de exigir, com a força poderosa do seu riso satírico e com a seriedade própria de todos os grandes humoristas, a reforma da Igreja, a purificação do clero, a volta aos costumes da Igreja primitiva; em suma: uma Renascença cristã. O *Auto da Feira*, O *Clérigo da Beira*, a *Farsa dos Físicos* são peças capitais de um teatro erasmiano; em toda a parte se encontram em Gil Vicente alusões ou paralelos à doutrina de Erasmo. Contudo, seria um anacronismo, da perspectiva do século XIX, considerar Gil Vicente como livre-pensador

---

Teóf. Braga: *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional*. Porto, 1898.
I. J. Brito Rebelo: *Gil Vicente*. 2ª ed., Lisboa, 1912.
Carol. Michaëlis de Vasconcelos: *Notas Vicentinas.* 4 vols., Coimbra, 1912/1923;
A. Braancamp Freire: *Gil Vicente*, *Trovador*, *Mestre da Balança.* Porto, 1919.
Aubrey F. G. Bell: *Gil Vicente.* Oxford, 1921.
A. Forjaz de Sampaio: *Gil Vicente*, *a Sua Vida e a Sua Obra.* Lisboa, 1925.
Dám. Alonso: *La poesía de Gil Vicente.* México, 1940.
A. J. Saraiva: *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa, 1942.
L. Keats: *The Court Theatre of Gil Vicente.* Lisboa, 1962.

anticlerical. A sua crítica à Igreja e ao clero é mais de ordem moral do que dogmática; no *Auto da Alma* e no *Auto da Mofina Mendes*, com as suas mordacidades contra os monges e a filosofia escolástica, Gil Vicente revela perfeita ortodoxia católica e até fé ingênua, comovente – o *Auto da Alma* tem qualquer coisa do *Everyman* inglês, e em meio da luta entre anjo e diabo pela alma do homem, ocorrem expressões nas quais Gil Vicente defende, assim como Erasmo, a doutrina católica do livre-arbítrio contra o determinismo dos protestantes. As expressões irreverentes de Gil Vicente contra os representantes da Igreja não têm nada de comum com o anticlericalismo moderno; ou antes, é preciso lembrar o fato de que a Idade Média conheceu outro anticlericalismo, diferente mas não menos intenso. O clero, na Idade Média, não era considerado, como é pelos anticlericais modernos, como parasito anacrônico, e sim como corporação profissional entre as outras corporações profissionais, em lugar privilegiado da hierarquia social, e portanto com deveres maiores e mais rigorosos. A falta a esses deveres estava sujeita à crítica, como as faltas das outras profissões; e numa sociedade em que não existiam heréticos nem livre-pensadores os próprios católicos se encarregaram da crítica, com uma liberdade de expressão que os católicos modernos não compreendem, assim como as compreendem mal os livre-pensadores modernos. Gil Vicente, exercendo essa crítica, utiliza as armas do erasmianismo; mas a índole medieval da sua crítica revela-se no fato de incluir a crítica ao clero na crítica a todas as classes da sociedade. A trilogia da *Barca do Inferno*, *Barca do Purgatório* e *Barca da Glória* lembra a sátira social do *Narrenschiff*, de Sebastian Brant, aluno da Universidade de Basiléia, cidade de Erasmo; ou lembra, pela idéia de atacar os pecadores, no momento da travessia das suas almas para o outro mundo, as Danças Macabras da Idade Média. Mas do ponto de vista estético, esses precursores não podem ser, nem de longe, comparados a Gil Vicente, artista extraordinário e poeta de categoria universal na apresentação de inúmeros tipos populares, falando todos eles com o acento característico da sua profissão e da sua província. Só Chaucer tem força parecida de caracterização dramática, e mesmo a Chaucer, que é poeta narrativo, Gil Vicente é superior como poeta lírico. A dramaturgia de Gil Vicente é primitiva, às vezes infantil: está entre os Mistérios medievais, as *Morality Plays*, e as farsas

francesas à maneira do *Maître Pathelin*. Mas o gênio lírico do poeta Gil Vicente, em ambas as línguas, é extraordinário. As canções portuguesas como “Remando vão remadores”, “Adorai, montanhas”, “Exortação à guerra”, e as espanholas como “Muy graciosa es la doncella” (“tal vez la poesía más sencillamente bella de la poesía española”, segundo Dámaso Alonso), “Dicen que me case yo”, “Cuál es la niña” – não têm paralelo em todo o teatro peninsular; só Shakespeare e alguns outros dramaturgos elisabetianos oferecem a mesma abundância de lirismo espontâneo. Na poesia lírica, Gil Vicente revela-se grande artista, pelo uso criterioso das formas populares, envolvendo o material folclórico em todo o brilho da arte renascentista, sem cair na maneira erudita ou aristocrática. Assim como os poetas dos “song books” elisabetianos representam a “Merry Old England” antes da invasão do puritanismo, assim Gil Vicente representa o velho Portugal alegre, antes da invasão do humanismo erudito. E considerando-se que o sentimento nacional de Gil Vicente não é menos vivo do que o de Camões, figura maior e menos original, o crítico estrangeiro, não embaraçado pelo peso das tradições convencionais, saudará em Gil Vicente um grande poeta da língua portuguesa; sem esquecer o seu lugar na poesia espanhola.

Com efeito, Gil Vicente pertence à história do teatro espanhol. Sofreu a influência direta de Juan del Encina[103], dramaturgo primitivo em quem, como em *La Celestina*, o amor moderno vence os conceitos medievais, e poeta popular encantador. Contemporâneo de Gil Vicente é Bartolomé de Torrres Naharro[104], autor da *Soldadesca*, *Himenea* e outras comédias, reunidas na coleção *Propaladia*, erasmiano resoluto e satírico contra a Igreja. E os verdadeiros sucessores de Gil Vicente não são os

---

103 Juan del Encina, 1469-1529.
Cancionero (1496): *Auto del Nascimento y de la Pasion*; *Égloga de Fileno, Zombardo y Cardonio; Écloga de Plácida y Victoriano: Égloga de Cristino y Febea.*
J. P. W. Crawford: *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia, 1937.

104 Bartolomé de Torres Naharro, † depois de 1530.
Propaladia (1517).
Edição (com introdução) por M. Menéndez y Pelayo. *Libros de antaño,* vols. IX/X.

seus imitadores portugueses, como Simão Machado, e sim dois espanhóis: Lope de Rueda[105], farsista popular de Sevilha, e Juan de la Cueva[106], que na utilização de assuntos históricos, contemporâneos e da novelística italiana, já é o precursor imediato de Lope de Vega.

A combinação da poesia lírica com outro gênero literário – recurso preferido da literatura popular – também se encontra nos romances de Thomas Deloney[107], um dos escritores mais curiosos da literatura inglesa, tão rica em figuras singulares. Os seus romances de enredos complicados à maneira das novelas italianas, são genuinamente ingleses destinados a leitores populares; na mistura de sentimentalismo melodramático com episódios humorísticos há nele algo não só de Dickens, mas também da mistura de elementos trágicos e cômicos no teatro elisabetiano. Assim como os Mistérios medievais foram representados por determinadas corporações de artífices, assim dedica Deloney cada romance a determinada profissão: *Jack of Newberry* aos comerciantes, *The Gentle Craft* aos sapateiros, *Thomas of Reading* aos alfaiates; da *Gentle Craft* tirou Dekker o enredo da comédia mais popular do teatro elisabetiano, *Shoemaker's Holiday*. Mas Deloney não é um precursor; ao contrário, a sua defesa das corporações medievais inclui a defesa da aristocracia rural. Deloney é um "reacionário", pleiteando, contra a nova burguesia comercial, a volta à estrutura social da Idade Média. É esse reacionarismo um aspecto, digno de nota, de grande parte da literatura popular do século.

---

105 Lope de Rueda, c. 1510-1565.
Comédias (1567).
Edição por E. Cotarelo. 2 vols., Madrid, 1908.
E. Cotarelo: *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo.* Madrid, 1898.

106 Juan de la Cueva, c. 1550-1610.
Tragedia de los siete infantes de Lara: Comedia del Infamador; etc.
Edição por Fr. Icaza, Madrid, 1917.

107 Thomas Deloney. c. 1543-c. 1607.
Jack of Newberry (1597); *The Gentle Craft* (1598): *Thomas of Reading* (1600).
Edição por F. O. Mann, Oxford. 1912.
A. Chevalley: *Thomas Deloney.* Paris, 1926.

A tendência contrária, levando à ciência e técnica da burguesia, manifesta-se no empirismo. O precursor é Leonardo da Vinci[108]: o grande artista plástico não é menor como pensador científico; e como escritor é o predecessor imediato de Galileu. O século de intervalo só se explica pelo fato de os escritos de Leonardo terem ficado escondidos nos arquivos. O lugar de Leonardo na evolução do pensamento científico foi ocupado por Bacon, o empirista. Mas o empirismo tem, por mais estranho que pareça, uma pré-história mística: o ponto de partida está na magia e cabala. Constituiu antigamente um enigma a atitude de Pico da Mirandola, adepto apaixonado da magia e cabala, escrevendo um libelo contra a astrologia; falava-se até em crise espiritual do grande humanista. A análise da atitude dos humanistas do "Quattrocento" revelou, de Salutati até Pico, a sua aversão permanente contra a astrologia, enquanto que a magia os apaixonou ao ponto de buscarem processos cabalísticos nos escritos dos judeus desprezados: causou-lhes repugnância o determinismo astrológico, limitando a liberdade do indivíduo, ao passo que a magia parecia prometer ao iniciado a onipotência[109]. No século XVI, a magia começa a sua transformação em ciência experimental: Giovanni Battista Della Porta (1535-1615), comediógrafo plautino, dedicando-se a estudos quase doidos de magia experimental, é ao mesmo tempo um dos fundadores da óptica científica. Na Alemanha, o famoso Paracelso, ocultista e fundador da farmacologia, ocupa lugar parecido. Várias teorias ocultistas, sobretudo a da correspondência entre macrocosmo e microcosmo, serviram de "hipóteses de trabalho" aos naturalistas; também foram defendidas pelos platonistas italianos como Telesio e Patrizzi, precursores imedia-

---

108 Leonardo da Vinci, 1452-1519.
Edição dos escritos filosóficos e literários por E. Solmi, Firenze, 1920.
E. Muentz: *Léonard*. Paris, 1899.
V. von Seidlitz: *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*. Paris, 1909.
A. Bovi: *Leonardo; filosofo, artista, uomo.* Milano, 1952.

109 L. Thorndike: *A History of Magic and Experimental Science.* Vol. IV: "The Fifteenth Century". New York, 1934.

tos de Giordano Bruno[110], o filósofo que reúne à glória de ter criado a cosmologia moderna a outra glória de criador da literatura filosófica em língua italiana e de escritor extraordinário. O monge, convertido da escolástica medieval ao panteísmo, uma revelação, ficou deslumbrado: o mundo fechado dos seus estudos teológicos caiu-lhe em escombros, e abriram-se os espaços infinitos do céu, povoados de inúmeros mundos; e o que será para Pascal motivo de angústia, foi para Bruno motivo de uma espécie de embriaguez cosmológica. O que ele tinha abandonado – humanismo, convento, teologia, Igreja, a sociedade hipócrita e submissa da Contra-Reforma – parecia-lhe um tecido de mentiras e falsidades, ocultando como nevoeiro denso, como jogo de sombras, a verdade brilhante dos inúmeros mundos e do Universo infinito. A atitude de Bruno foi sempre a do apóstolo – no convento tinham-no educado para isso. Com fúria enorme – *Eroici furori* é o título de uma obra sua – dirigiu a sua polêmica contra o "mundo caduco" da "Mentira", "Hipocrisia" e "Violência", que ainda se acreditavam senhoras do mundo, contra a "Bestia trionfante", e o contraste entre o seu idealismo fanático e a indiferença "bestial" do mundo que o rodeava, inspirou-lhe o desgosto satírico do qual dá testemunho a comédia *Il Candelaio*, comédia do pedante Manfurio, que "nihil divinum a se alienum putat", que sabe tudo menos a verdade platônica de que a vida é um jogo vazio de sombras; e a comédia de Bruno pretende ser "un candelaio per illuminare le ombre delle idee" e tornar visível, atrás do nevoeiro das imbecilidades, a realidade. A realidade, porém, era o poder daquelas forças que ele acreditara mortas e continuou negando até o momento em que, "na fogueira, devolveu ao Universo a alma ardente".

---

110 Giordano Bruno, 1548-1600.
De umbris idearum (1582); *Il Candelaio* (1582); *Cena de le Ceneri* (1584); *Della Causa, Principio ed Uno* (1584); *Dell' Infinito Universo e Mondi* (1584); *Spaccio della Bestia Trionfante* (1584); *Gli Eroici Furori* (1585).
Edição das *Opere italiane* em 3 vols. (vols. I-II: *Scritti filosofici,* edit. por G. Gentile; vol. III: *Il Candelaio,* edit. por V. Spampanato). 2ª ed. Bari, 1923.
G. Gentile: *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*. 2ª ed., Firenze, 1925.
L. Olschki: *Giordano Bruno.* Bari, 1927.

Bruno esteve na Inglaterra. Uma influência do italiano furioso em Bacon, inglês frio e equilibrado, pareceria impossível, se não fosse um intermediário estranho que exerceu influência direta sobre a idéia baconiana de uma ciência experimental, e que estava em relações com Bruno; um intermediário que ninguém pensava encontrar na história da literatura francesa: Bernard Palissy.[111] Era um gênio universal como havia tantos na Renascença, um pequeno Leonardo francês: cientista, técnico, artista e grande escritor. Passou por mil experiências difíceis e dolorosas, desilusões e perseguições de toda sorte, até descobrir o que foi a grande ambição da sua vida: a composição e fabricação do esmalte. O título imenso e pitoresco do seu livro – meio relatório técnico, meio autobiografia – fala primeiramente dos seus trabalhos sobre águas minerais, naturais e artificiais, sobre metais, sais, pedras, terras, fogos e, só no fim, do esmalte, como para aludir às águas e fogos pelos quais devia ele passar para conseguir a grande obra. O relatório, escrito num francês ingênuo e saboroso que encantou Anatole France, revela o artista: utilizou-se da sua invenção só para enfeitar as "rustiques figurines" de sua fabricação, as quais uma análise aguda conseguiu aproximar do sentimento rústico em certas poesias de Ronsard e Du Bellay. Deste modo, o esquisito inventor francês encontra-se num ponto entre Andrea Navagero e a ciência experimental, representada por Francis Bacon, que foi também grande escritor, talvez maior escritor do que filósofo.

Pode haver dúvidas quanto à importância de Bacon[112] na história da filosofia e do método experimental; este método estava pronto antes

---

111 Bernard Palissy, 1510-1589.
Discours admirables de la nature des eaux et des fontaines, tant naturalles qu' artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux (1580).
Edição por B. Fillon, 2 vols., Niort, 1882.
E. Dupuy: *Bernard Palissy, l'homme, l'artiste, le savant, l'ecrivain.* 2ª ed., Paris, 1902.
B. Hanschmann: *Bernard Palissy und Francis Bacon.* Leipizig, 1903.

112 Francis Bacon, baron Verulam, 1561-1626.
Essays (1597, 1612, 1625); *Novum Organum* (1620); *New Atlantis* (1626), etc.; etc.
M. Sturt: *Francis Bacon*. London, 1933.
Ch. Williams: *Francis Bacon.* London, 1933.

de Bacon, e ele nunca pensou em aplicá-lo; e em vez de uma explicação teórica do mundo deu uma utopia do mundo futuro da ciência e técnica. Mas essa utopia se realizou. Ninguém pode arrancar a Bacon a glória de ter criado – ou antes, pela primeira vez representado em sua plenitude – o espírito prático, utilitário, pragmatista, dos ingleses, e de o ter expresso numa prosa que é também criação sua, uma prosa sóbria, seca, sentenciosa, inconfundível: os *Essays* de Bacon não são confissões como os de Montaigne; são notas, *aperçus*, lições, condensadas com uma energia espiritual extraordinária e resumidas em aforismos inesquecíveis: "A crowd is not company; and faces are but a gallery of Pictures"; "God Almightie first planted a garden"; "It is the solecisme of power, to think to command the end, and yet not to endure the mean". Mas Bacon não é apenas aforista, nem apenas o moralista dos ensaios sobre Amizade, Verdade, Velhice, Jardins e outros assuntos permanentes; é mais importante a parte negativa da sua filosofia, que diz respeito aos assuntos perecíveis. "Men's thoughts are much according to their inclination", diz o Lord; e é preciso aproximar essa observação psicológica de outra, de Maquiavel, do qual Bacon era grande leitor: "Costoro hanno un animo in piazza, e uno in palazzo" – para compreender o alcance da teoria baconiana dos "idola" que impedem aos homens reconhecimento da Verdade: os "Idola tribus" ou preconceitos dos homens como membros da espécie, os "Idola specus" ou preconceitos sugeridos pelo ambiente, os "Idola fori" ou preconceitos impostos pela opinião política, e os "Idola theatri" ou preconceitos tradicionais. Bacon é o fundador da sociologia do saber; a sua saída do cepticismo é o realismo sólido, material ou quase materialista, que Macaulay definiu: "An acre in Middlesex is better than a principality in Utopia." Bacon é contra as aparências e contra as estéticas também: "Houses are built to live in and not to look on"; eis a declaração de guerra à fachada estética da aristocracia renascentista. A filosofia de Bacon é um "candelaio" antiideológico no que diz respeito ao passado, e uma luz ideológica quanto ao futuro. Mas uma frase como esta: "It is as natural to die as to be born; and to a little infant, perhaps, the one is as painful as the other" – revela o leitor de Sêneca e contemporâneo de Montaigne.

Um Gil Vicente, um Deloney representam as classes do passado; um Palissy, um Bacon representam as classes do futuro. Entre eles, no cen-

tro, está não apenas a aristocracia, mas também alguns grupos fragmentados, constituindo uma espécie de "Intelligentzia": são os futuros jornalistas da "Ilustração", os futuros cientistas e heréticos do Barroco; agora, na Renascença, perdidos entre as Igrejas e seitas, apóstatas do humanismo ou da sociedade medieval. Na Idade Média, foram goliardos. Um goliardo assim, e ao mesmo tempo cidadão do mundo futuro, é Rabelais.

François Rabelais[113], vigário e médico em combinação inédita, humanista erudito e humorista extravagantíssimo é o autor do livro mais divertido e mais indecente da literatura francesa. Vidas, aventuras e façanhas de Gargantua, Pantagruel e Panurge são uma espécie de epopéia herói-cômica em prosa, mistura de Pulci e Folengo, sátira contra a cavalaria, sem o equilíbrio de Cervantes, sátira contra os monges, sem a teologia de Erasmo, sátira contra os burgueses de Paris, sem a poesia de Villon, sátira contra todas as convenções desnaturais, sem a serenidade de Montaigne – mas suprimindo essas falhas todas pelo fato estupendo de ter criado uma nova língua dentro da língua francesa, uma língua que é só de Rabelais, de combinações inéditas, de excessos e monstruosidades, uma língua na qual o vocabulário excrementício e sexualógico ocupam o primeiro lugar. E assim nasceu um livro, afastado para sempre da escola e das estantes dos bem-pensantes, e que é um clássico da literatura francesa.

---

113 François Rabelais, c. 1493/1494-1553.
Pantagruel, roi des Dipsodes, restitué à son naturel (1532); *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1534); o romance completo, publicado em 1552.
Edições por A. Lefranc, 7 vols., Paris, 1912/1936, e por J. Plattard, 5 vols., Paris, 1929. Edição do *Pantagruel* por V. Saulnier, Paris, 1946.
J. Plattard: *L'oeuvre de Rabelais*. Paris, 1910.
P. Stapfer: *Rabelais, sa personne, son génie, son oeuvre*. 5ª ed. Paris, 1918.
L. Sainéan: *La langue de Rabelais.* 2 vols. Paris, 1922/1923.
S. Putnam: *François Rabelais.* New York, 1929.
J. Plattard: *François Rabelais.* Paris, 1932.
L. Febvre: *Le probléme de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais.* Paris, 1943.
J. Charpentier: *Rabelais*. Paris, 1944.
M. P. Willcocks: *The Laughing Philosopher*. London, 1951.
M. Bakhtine: *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.* Paris, 1970.

Rabelais é clérigo, aluno da Universidade medieval; domina o trívio, o quadrívio, a filosofia, as sentenças e as sumas, e por tudo isso não dá nem um *sou*, porque aprendeu, depois, coisa melhor: Cícero e Sêneca, Horácio, Virgílio e os gregos; e desde então o latim bárbaro dos escolásticos lhe causa verdadeira náusea, e para lhes tapar a boca inventou aquela língua que não é menos bárbara, pois é um francês bárbaro, e Rabelais é francês, ou antes, gaulês, com paixão e alegria. A sua oposição aos monges não é só a oposição lingüística do humanista erudito; aborrecem-no também os costumes sujos, a devassidão clandestina atrás do celibato forçado, pois Rabelais é partidário da liberdade pública dos instintos. Nessa atitude contra a opressão dos instintos naturais pela disciplina clerical há qualquer coisa de oposição protestante, e Rabelais, como outros humanistas de formação religiosa, não se oporia a uma Reforma integral da Igreja, na qual, no entanto, permaneceu; contudo, achou prudente fugir do país depois da execução do humanista protestante Dolet. Mas não podia aderir à reforma de Calvino, porque Rabelais é a encarnação do antipuritanismo. É um gaulês de formato sobrenatural, de apetites enormes, bebendo lagos inteiros de vinho, comendo rebanhos inteiros de gado – o seu apetite é tão poderoso que chegaria à antropofagia; e já se disse que todos os grandes satíricos são antropófagos. Tudo, em Rabelais, é de formato sobrenatural; pretende provar que "naturalia non sunt turpia" e exagera esses "naturalia" até verdadeiras orgias de falicismo e coprofilia. Reúne a grosseria do monge medieval à do médico de aldeia, acostumado a falar com gente inculta e acabando por assimilar-se aos costumes dessa gente. Rabelais é um humanista muito especial: em vez de ficar entre os livros, sai para o ar livre, descobrindo o povo, a realidade. É um goliardo, saindo de escola e taverna para o novo mundo do humanismo. Daí o seu interesse apaixonado pela educação física e pela educação razoável em geral, à qual dedica os capítulos mais sérios da sua obra. Mas a sua goliardia revela-se justamente no que parece mais moderno em Rabelais: o seu ideal de vida epicuréia, na abadia de Thélème, onde a gente passa a vida entre estudos e prazeres, em liberdade absoluta, anarquista, admitindo só uma lei: "Fais ce que voudras!" Parece um ideal moderníssimo, mas não é; a existência ociosa e inútil em Thélème nada tem com os utilitarismos futuros. É o sonho do "pays de Cocagne" do estudante medieval, de um país em que há comida,

vinho e mulheres à vontade, e onde se estuda só o que agrada, e em que não se trabalha. Rabelais é um homem medieval, mas da estirpe dos párias da Idade Média; por isso odeia os que ainda gozam dos privilégios medievais, os monges, os burgueses, as personagens grotescas do seu carnaval satírico, dança macabra sem morte e com muita vida. Rabelais é um pária do clero, como Folengo, do qual é contemporâneo, superando o italiano na abundância da imaginação verbal; Rabelais é o gênio do macarronismo. Por isso, nenhuma análise ou descrição poderia dar a mínima idéia desse livro do qual não existe *pendant* na literatura universal.

Mais uma qualidade que Rabelais tem em comum com Folengo: no fundo do barulho grosseiro contra o clero esconde-se o sentimento religioso[114]. Rabelais é irreverente, mas não ateu; não convencem as tentativas de erigi-lo em profeta de uma irreligião da Renascença. Se não cumpre com a perfeição desejável as obrigações doutrinárias e disciplinares de um vigário de aldeia, é porque melhor estaria como cardeal da Cúria Romana, um cardeal da Renascença antes da Reforma; naquela época talvez tenha sido melhor prelado que muitos outros, falando bem latim – no resto, não teriam entendido em Roma seu francês rabelaisiano. Do secreto ideal religioso em Rabelais poder-se-ia deduzir o fato de esse homem – medieval em muitos aspectos – ser, em outro sentido, mais moderno do que os seus contemporâneos mais avançados: o seu ideal da renascença dos estudos clássicos não é, de modo algum, classicista, livresco. Ao contrário, esse dono de uma língua barroca é um verdadeiro clássico: os estudos apenas significam para ele o caminho da harmonia do desenvolvimento intelectual, espiritual, moral e físico da personalidade. O seu "stoicisme gai" aproxima-se da pedagogia de Montaigne, sem os acessos de melancolia ligeira do grande ensaísta, e o ideal pedagógico de Rabelais seria realizado em Eton ou Harrow, onde se criam os *gentlemen* que sabem latim e grego e jogam críquete e golfe. O *gentleman* rabelaisiano é tão pouco pagão quanto os *gentlemen* ingleses; apenas desconhece o *cant*. As funções naturais, exerce-as com a maior ingenuidade, e aos que pretendem inibi-las, mata-os pelo riso, para o qual a vida dos instintos fornece matéria tão abundante. Não é por acaso que a forma lingüística coloca a obra de Ra-

---

114 E. Gilson *in Revue des études, franciscaines*, I. 1924.

belais num lugar especial na literatura universal; o próprio Rabelais ocupa, como defensor alegre da liberdade humana completa, um lugar especial na história da Humanidade.

O outro goliardo do século XVI é o autor anônimo do *Lazarillo de Tormes*; mas o meio é diferente. A Espanha da segunda metade do século resume os males da Renascença e do Barroco: imperialismo econômico e inflação monetária, burocracia rigorosíssima com toda a corrupção da administração feudal, desemprego e vagabundagem generalizada de soldados reformados, aristocratas empobrecidos, clérigos vagantes, parasitos e ladrões de toda a espécie[115]. É o ambiente em que o acaso substitui o esforço, porque a inflação e a administração comem os frutos do trabalho honesto; então, ninguém quer trabalhar, mesmo morrendo de fome, preferindo-se os pequenos truques que imitam os grandes truques da diplomacia. O ideal de política maquiavelista, transplantado para o meio dos mendigos e ladrões, eis o assunto do romance picaresco[116].

O ambiente, por mais interessante que seja, não tem nada de extraordinário. O fato extraordinário é que, na época da solenidade aristocrática, alguém tivesse a franqueza de dizer aquilo tudo, e, além disso, narrar os acontecimentos pouco edificantes na primeira pessoa, como se fosse confissão autobiográfica – o que se tornou depois lei de composição do romance picaresco. Mas por isso preferiu permanecer anônimo o autor do *Lazarillo de Tormes*[117]. Não é apenas o primeiro romance picaresco; é o

---

115 H. Hauser: *La préponderance espagnole.* Paris, 1933.

116 M. Bataillon: *Le roman picaresque*. Paris, 1931.
A.Valbuena Prat: *La novela picaresca en España*. Madrid, 1943.

117 *La vida del Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (1554)
A autoria do romance atribuiu-se, durante muito tempo, a Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), erasmiano, poeta humanista, e autor da famosa *Guerra de Granada* (public. 1627), obra-prima da historiografia; a hipótese foi definitivamente afastada por A. Morel-Fatio.
A atribuição ao dramaturgo erasmiano Sebastián de Horozco (c. 1510-1580) não é menos incerta. O anonimato do primeiro romance picaresco ficou bem guardado.
Edições por A. Bonilla y San Martín, Madrid, 1915, e por J. Cejador (Clásicos Castellanos, vol. XXV).
A. Morel-Fatio: *Études sur l'Epagne*. 1ª série. Paris, 1895.
J. Cejador: Introdução à edição citada.
B. Croce: "Lazarillo de Tormes". (In: *Poesia Antica e Moderna*, 2ª ed., Bari, 1943.)

primeiro romance da literatura universal que permaneceu legível até hoje, legível não como objeto de estudos históricos, mas como leitura divertida e como "crítica da vida", o que constitui, segundo Matthew Arnold, a finalidade da literatura narrativa. A palavra "crítica", aplicada ao *Lazarillo de Tormes*, só se entende como "crítica implícita". Porque Lazarillo, embora narrando a própria vida, fala com objetividade absoluta, sem se queixar e sem acusar ninguém, e particularmente sem se envergonhar dos fatos: o "herói" é sucessivamente criado de um mendigo cego, de um padre, de um "fidalgo" orgulhoso e faminto, de um vendedor de indulgências, de um capelão, de um alguazil – sempre maltratado, vingando-se como pode, e fazendo o seu caminho pelos *bas fonds* da sociedade até chegar o seu dia. A galeria dos patrões de Lazarillo lembra Chaucer, mas o humor é diferente: é seco, sem alegria, discreto como um cavaleiro que na pior humilhação guarda a compostura. O estilo é coloquial sem familiaridade – o primeiro modelo da prosa espanhola moderna – apresentando coisas desagradáveis ou vergonhosas como se tivesse de ser assim. O *Lazarillo de Tormes* é uma obra-prima de realismo autêntico; a sátira social, por si mesma incompatível com o realismo – encontra-se tão-somente nas conclusões que o leitor tem de tirar. A obra, apesar de inacabada, está fechada como um cristal; ficam, porém, os problemas ópticos da luz que entra e sai: de onde veio a inspiração, e como ela conseguiu impor-se ao espírito espanhol de maneira tão poderosa que o *Lazarillo* saiu em três edições só no ano da publicação e criou um dos gêneros mais populares da literatura espanhola e européia.

O autor de *Lazarillo de Tormes* conheceu pela experiência própria o ambiente que descreve; mas pertence a esse ambiente apenas pela metade, é superior aos seus personagens e tira daí a objetividade superior do relato. Essa superioridade não é de ordem moral, e sim de ordem intelectual. Com efeito, o autor é humanista, conhece muito bem Horácio e Sêneca; foi até possível demonstrar que a composição do *Lazarillo* acompanha de perto, como se fosse paródia intencional, a composição da *Eneida*[118]. Croce chega

---

118 A. Marasso: "La elaboración del Lazarillo de Tormes". (In: *Boletín de la Academia de Letras de la Argentina,* IX, 1941.)
A conclusão de Marasso quanto ao autor da obra – certo bacharel Pedro de Rhua – não é, porém, convincente.

a falar em "epopéia da fome". O autor do *Lazarillo* era um universitário faminto, um "goliardo", mas em ambiente totalmente diverso do ambiente medieval, num ambiente de vagabundagem generalizada que pretendeu contudo guardar as aparências aristocráticas. O pícaro é um ladrão ou charlatão que tem, no entanto, a sua honra de cavaleiro; e isso não é apenas um meio para manter-se numa sociedade na qual os valores aristocráticos continuam em vigor; é também um meio para se conformar com uma ordem social hostil ao mendigo e a todos os pobres. Na sociedade espanhola continuam em vigor os valores aristocráticos; na estrutura social-econômica, os valores em vigor são os do mercantilismo. O pícaro, vítima da ordem econômica, é conformista com respeito à ordem aristocrática; é um representante legítimo da Espanha imperial decaída, do reinado de Filipe II e dos seus sucessores. O romance picaresco substituiu o estoicismo erudito da Renascença pelo estoicismo popular, que sempre foi a filosofia popular da Espanha. No século XVII, a Europa inteira será hispanizada: aristocrática, empobrecida e estóica. O romance picaresco será o gênero do futuro.

A última forma de "oposição" é a da própria aristocracia contra o internacionalismo aristocrático da Renascença: é a atitude nacionalista dos aristocratas e humanistas da Alemanha.

À primeira vista, o humanismo alemão[119] parece um ramo, e nem sequer um ramo muito importante, do humanismo italiano. Na segunda metade do século XV, universitários alemães que haviam estudado na Itália importaram a paixão das letras clássicas. No começo, experimentaram-se em traduções: Albrecht von Eyb deu, em 1474, *Menaechmi* e *Bacchides*, de Plauto, e em 1499 saiu a tradução das comédias de Terêncio; mas a língua alemã, dura e pouco polida, resistiu. O período latino do humanismo alemão foi iniciado pela fundação de bibliotecas e centros de estudos por grandes mecenas burgueses como Willibald Pirckheimer, em Nuremberg, e Konrad Peutinger, em Augsburg. Os mais famosos entre os humanistas alemães, Conrad Celtis (1459-1508) e Jacob Wimpfeling (1450-1528), são estudiosos pouco originais. Johannes Reuchlin (1455-1522) tem importância na história da

119 L. Geiger: *Renaissance und Humanismus in italien und Deutschland.* Berlin, 1882.
A. Taylor: *Problems in Literary History of the Fifteenth and Sixteenth Centuries.* New York, 1939.

exegese bíblica, como fundador dos estudos hebraicos; os seus trabalhos ajudaram a atividade do maior dos humanistas ao Norte dos Alpes, Erasmo de Roterdão, mas este é holandês. Os humanistas alemães do século XVI são poetas latinos de segunda ordem, que gostam de latinizar os seus nomes bárbaros: Crotus Rubianus, Eobanus Hessus, Petrus Lotichius. O humanismo não se popularizou muito entre os alemães, e teria desaparecido sem deixar vestígios, se não fosse a figura arquipopular do aristocrata Ulrich von Hutten[120]. As *Epistolae obscurorum virorum*, que Hutten redigiu com a colaboração de vários amigos, são uma das sátiras mais mordazes da literatura universal: correspondência fictícia entre monges alemães que, no latim bárbaro e ridículo dos últimos escolásticos, trocam notícias sobre brigas nos conventos e escolas, aventuras amorosas e outras infrações da disciplina clerical, revelando-se como "obscuri" em todos os sentidos; almas negras, obscurantistas, exprimindo a maior indignação contra todos os que ousam falar em estudos clássicos ou reforma da Igreja, ameaçando esses recalcitrantes com a fogueira. A repercussão das *Epistolae obscurorum virorum* na Alemanha foi enorme: com elas Hutten ridicularizou os monges, especialmente os dominicanos da Inquisição em Colônia, humilhando-os perante a opinião pública. As *Epistolae* eram uma das armas jornalísticas mais eficientes da Reforma luterana, da qual Hutten se tornou colaborador importante. Foi ele quem conseguiu a aliança entre os reformadores eclesiásticos e a pequena aristocracia alemã, os "cavaleiros", a que ele mesmo pertenceu. Foram ele e Lutero que conferiram à Reforma o forte acento nacionalista, de indignação alemã contra a intervenção dos prelados estrangeiros, italianos, nos negócios políticos da pátria. Pela atividade de Hutten e dos seus, a Reforma tornou-se Reforma alemã, formando-se – o que não existia antes – uma consciência nacional da nação alemã, com a conseqüência de essa nação se afastar, depois, não só da

---

120 Ulrich von Hutten, 1488-1523.

Epistolae obscurorum virorum (1517; entre os co-autores: Reuchlin e Crots Rubianus, c. 1480-1540); *Ad Principes Germinae* (1518); *Gespraechbuechlein* (1521).

Edição das *Epistolae* por E. Boecking, 2 vols., Leipizig, 1864/1870.

W. Brecht: *Die Verfasser der Epistolae obscurorum virorum.* Strasbourg, 1904.

D. F. Strauss: *Ulrich von Hutten*. 2ª ed. por O. Clemen. 2 vols. Leipzig, 1927.

H. Holborn: *Ulrich von Hutten*. 2ª ed. New Haven, 1937.

Igreja romana, mas também dos outros movimentos reformatórios, e enfim, de toda a civilização ocidental[121]. O fato é de primeira importância para a compreensão da história da Europa moderna. E, deste modo, o humanismo alemão, que tinha começado de maneira tão modesta, tornou-se grande acontecimento histórico, do qual estamos ainda sofrendo as conseqüências.

O fato é tão importante que exige e encontrou nova interpretação. O aparecimento de Hutten e dos seus amigos aristocráticos sugeriu outrora aos estudiosos a opinião de que o verdadeiro humanismo alemão teria sido movimento dos "cavaleiros", e o humanismo burguês dos Pirckheimer e Peutinger apenas um prelúdio. Essa opinião já não pode ser mantida[122]. O humanismo alemão é um movimento da burguesia urbana. Os primeiros centros encontram-se na Renânia, entre Basiléia e Antuérpia, as cidades preferidas de Erasmo. Na mesma região, em Schlettstadt, na Alsácia, Colônia, Herford, Wesel, fundam-se as primeiras escolas humanistas. O humanismo alemão é, nas origens, um movimento pedagógico: os primeiros autores latinos traduzidos são Plauto e Terêncio, cujas comédias já serviam de livros didáticos nos conventos medievais. E os fundadores daquelas escolas são os "irmãos da vida comum", os adeptos da "devotio moderna" de Ruysbroeck e Geert Groote. As casas da "devotio moderna" ganhavam a vida dos seus membros pelo ensino e pelo trabalho de copiar manuscritos. Reuchlin e Melanchthon saíram daquelas escolas. No humanismo alemão viveu sempre um elemento de devoção mística: quando o humanista Conrad Mutianus pretende falar da serenidade dos estóicos antigos, emprega a expressão "beata tranquilitas", quer dizer, a "tranqüilidade silenciosa da alma" dos místicos. Erasmo é o último filho, filho pródigo, dessa mística teuto-holandesa.

Nas ricas cidades burguesas do sul da Alemanha, esse misticismo transforma-se – a evolução é típica e encontrar-se-á várias vezes – em nacionalismo sentimental[123]: procuravam-se testemunhos antigos

---

121 H. Plessner: *Das Schiksal des deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche.* Zuerich, 1935.

122 W. Stammler: *Von der Mystik zum Barock, 1400-1600.* Stuttgart, 1927.

123 U. Paul: *Studien zur Geschichte des deutschen Nationalbewusstsein im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*. Berlin, 1936.

da dignidade da nação. Wimpheling considerou a *Germania*, de Tácito, como a obra mais importante da literatura romana, e outro humanista, Beatus Rhenanus, editou-a. Celtis editou as comédias latinas da religiosa Hrotswith de Gandersheim, do século X, para provar a cultura clássica dos alemães medievais, e Peutinger sugeriu a Cuspinianus uma história dos imperadores alemães da Idade Média (*Caesares*, 1540). O humanismo italiano do "Cinquecento", o humanismo "romano", era em grande parte um movimento nacional, identificando a Itália moderna com a gloriosa Roma antiga; não pôde deixar de excitar, em outros países, movimentos de reação, de nacionalismo anti-romano, e particularmente num país germânico, não latino.

Hutten e os seus amigos deram a esse nacionalismo sentimental um conteúdo concreto: a defesa dos "cavaleiros" e cidades, aliados contra o imperialismo da Igreja romana e, logo depois, contra o imperador, o espanhol Carlos V. Em Hutten encontram-se o nacionalismo humanista e o misticismo religioso, dando como resultado a força política da Reforma luterana como movimento nacional. A última obra que Hutten projetara era um *Arminius*, uma obra sobre o herói germânico que expulsou os romanos.

Os "romanos" não foram expulsos, pelo menos não completamente; na Contra-Reforma, a Igreja romana voltou, reconquistando vastas regiões da Alemanha. Mas a civilização alemã já estava luteranizada; já se tinha separado da Europa.

Capítulo IV

RENASCENÇA CRISTÃ: A REFORMA

NOS MANUAIS de história, o dia 31 de outubro de 1517, aparece como uma data de primeira importância. Naquele dia, Martinho Lutero, professor de teologia em Wittemberg, afixou na igreja principal da mesma cidade um cartaz em que se propunha defender, contra qualquer adversário, 95 teses que diziam respeito à venda de indulgências pelas autoridades eclesiásticas. O comércio escandaloso de bulas e cartas de indulgência indignara o monge contra a Cúria romana, que arrancava de maneira pouco escrupulosa imensas importâncias ao povo alemão para alimentar o luxo renascentista dos prelados italianos. Com aquele ato, tão comum na via universitária da época, Lutero conseguiu excitar a indignação geral do povo alemão, o "furor teutônico". Na disputação com o teólogo Eck, na Universidade de Leipzig, confessou, depois, os seus intuitos, muito mais extensos do que a supressão da venda de indulgências: reforma geral da administração eclesiástica, abolição de todos os sacramentos menos o batismo e a eucaristia, abolição do culto da Virgem e dos santos, das imagens e relíquias, substituição do latim, na liturgia, pela língua nacional, abolição do celibato do clero; enfim: abolição da Igreja medieval para voltar à pureza da Igreja primitiva. Sozinho, com coragem quase sobre-humana, imbuído da consciência da sua missão divina, o monge desafiou a excomunhão pelo Papa e a proscrição pelo imperador. A Alemanha, e enfim a maior parte

da Europa, aderiu a Lutero ou a outros reformadores, discípulos ou competidores seus. Na parte fundamental do seu sistema de sentir, pensar e viver, na religião, a Idade Média sofreu a primeira grande derrota. Então – afirmam ou afirmavam os historiadores – estava aberto o caminho para outras conquistas do pensamento livre: a tolerância religiosa, as ciências naturais, a filosofia crítica, a crítica histórica e bíblica, até o mundo chegar enfim à liberdade espiritual completa dos séculos XIX e XX. Onde os povos não podiam acompanhar essa evolução, onde o protestantismo não venceu, como na Itália e na Espanha, ficou tudo em atraso lamentável. Deste modo, a Reforma, e em particular a Reforma luterana, seria o *pendant* religioso do outro grande movimento libertador, da Renascença. A Reforma, ponto de partida do mundo moderno, seria a Renascença do cristianismo, a Renascença cristã. Eis como muitos manuais da história expõem os fatos, comentando a importância do dia 31 de outubro de 1517.

Na história dos erros humanos, é de uma esquisitice extraordinária o fato de os próprios católicos terem tacitamente aderido a essa tese protestante. É grande a tentação de construir árvores genealógicas de heresias para verificar o primeiro responsável. Assim, grande número de teólogos, filósofos e historiadores católicos consideraram e continuam a considerar Lutero como o pai espiritual de Bacon, Descartes, Voltaire, Rousseau, Darwin e *tutti quanti*, acrescentando, em tempos mais recentes, os nomes de Marx e Freud. A interpretação de Lutero como precursor de Kant, freqüentíssima entre os católicos, é diretamente emprestada aos historiadores do protestantismo liberal do século XIX, que são os responsáveis imediatos pelo erro. Pois de um erro histórico se trata, no caso, de um erro que, se fosse mantido, tornaria impossível a compreensão da história moderna.

É verdade que Renascença e Reforma se encontraram, mas da maneira mais hostil: quando os mercenários luteranos do Imperador Carlos V saquearam, em 1527, a cidade de Roma, destruindo o humanismo romano em torno da corte papal. O acontecimento brutal é como uma manifestação exterior do encontro espiritual entre Lutero, o reformador, e Erasmo, o humanista, encontro que acabou em hostilidade para sempre. Devemos a Nietzsche a interpretação da Reforma como movimento antirenascentista e portanto reacionário. Nos países onde a Renascença chegou

ao máximo esplendor, na Itália e na França, o protestantismo foi vencido e exterminado. Na Inglaterra semiprotestante – a Igreja anglicana considera-se como "via media" entre Roma e Wittenberg ou Genebra – a Renascença só chegou com o atraso enorme de quase um século. A Alemanha, pátria do luteranismo, não conheceu Renascença senão como importação estrangeira, logo eliminada. Entre a Renascença "pagã" e a "Renascença" cristã parece haver incompatibilidade absoluta. As aspas foram colocadas, aliás intencionalmente, uma vez no adjetivo e outra no substantivo. Já se revelou[1] que a Renascença "pagã" não é totalmente pagã. Talvez a "Renascença" cristã não seja uma Renascença. Os estudos modernos sobre Lutero confirmaram a segunda hipótese.

Lutero[2] é uma das personalidades mais poderosas da história universal; poderosíssima no bem e no mal. A energia tremenda do seu sentimento religioso tem de ser reconhecida e admirada por quantos sabem o que é o "senso de dependência" do "Deus absconditus"; se a sua angústia o levou a acessos quase patológicos de pavor da danação eterna, a sensualidade brutal do homem é explicação parcial; mas não é motivo para condená-lo; e nos momentos de alívio, Lutero dispôs de vozes quase angélicas para cantar o júbilo celeste. É possível que o reformador nunca

---

1 Cf. "O 'Quattrocento'", nota 27; "O 'Cinquecento'", nota 30, etc.

2 Martin Luther, 1483-1546 (cf. nota 43).
An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung (1520); *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* (1520); *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (1520); Tradução do *Novo Testamento* (1522); *Geistliche Lieder* (1524); Tradução do *Velho Testamento* (1534); inúmeros sermões e tratados teológicos, etc.; *Tischreden* (1556).
Edição de Erlangen, 100 vols.: 67 vols. de obras em alemão, 2ª ed., 1862/1885, e 33 vols. de obras em latim, 1865/1873.
Edição crítica de Weimar, ainda incompleta, 54 vols., 1883/1928.
Edição por G. Buchwald, 3ª ed. 10 vols. Berlin, 1905/1906.
H. S. Denifle: *Luther und Luthertum in der ersten Entwicklung*. Vol. I, 2ª ed. Mainz, 1906. Vol II, Mainz, 1905.
G. Buchwald: *Martin Luther*. 3ª ed., Leipzig, 1917.
H. Grisar: *Luthers Leben und Werke*. 2ª ed., 3 vols. Freiburg, 1926.
J. Febvre: *Un destin. Martin Luther*. Paris, 1928.
J. Mackinnon: *Luther and the Reformation.* 4 vols. London, 1925-1930.

tenha tido um pensamento teológico original, um pensamento que não tenha sido fruto de leituras imensas na literatura patrística e escolástica; mas, pela energia com que defendeu o que "o Espírito lhe insuflou", venceu todos os adversários, talvez mais instruídos, mas menos firmes. Como homem particular, Lutero era fraco: as *Tischreden* ("Conversas de Mesa") e o anedotário revelam um pequeno-burguês alemão, um "filisteu", com todas as virtudes de bom pai de família e excelente amigo, mas vulgar, grosseiro, brutal; é preciso conhecer de perto os costumes quase selvagens da Alemanha do século XVI para não nos assustarmos ao contato mais íntimo com Lutero, com os seus acessos de cólera, os palavrões ordinaríssimos, as enormidades de toda a espécie que são, ao mesmo tempo, sintomas de sua energia imensa como homem público. Os compromissos vergonhosos da sua velhice com os príncipes alemães, chegando a admitir uma bigamia monárquica, a sua. A sua atitude impiedosa, crudelíssima, contra os infelizes camponeses revoltados, tudo isso não basta para fazer esquecer a coragem singular do monge, rebelde contra todos os poderes da Igreja e do Império; a força do proscrito e excomungado que, sozinho, subleva uma nação inteira. É admirável isso, também quando se admite que não são os indivíduos que fazem a História, e sim o conjunto de forças espirituais, sociais e econômicas, pelas quais o rebelde de Wittenberg foi bem servido: ele, a expressão religiosa das perturbações políticas e sociais da Alemanha que exigiram uma solução revolucionária.

Outra restrição, parecida, tampouco é capaz de anular a importância de Lutero em campo diferente, na história da língua alemã[3]. Antigamente, Lutero foi considerado como criador *ex nihilo* da língua alemã moderna; tê-la-ia criado, observando e empregando a linguagem dos seus patrícios saxônicos, terminando a fase de decadência do alemão medieval. Depois dos estudos de Burdach, já não é possível admitir isso: o alemão moderno é, em todos os elementos essenciais, criação dos humanistas da corte imperial de Praga no século XIV, e essa "língua da chancelaria de Praga", depois empregada também nas chancelarias das pequenas cortes

3 O. Reichert: *Luthers deutsche Bibel.* Tuebingen, 1910.
K. Burdach: *Vorspiel.* Halle, 1925.

da Saxônia, é a base da língua luterana, que é, aliás, em relação ao alemão atual, bastante arcaica. Atualmente, admite-se, aliás, independência maior de Lutero em face do uso lingüístico saxônico. Mas, ainda que assim não fosse, o papel de Lutero na história da língua continua a ser extraordinário: se não criou aquela língua, pelo menos a fixou. E como estilista é incomparável. Nos seus folhetos polêmicos revela-se o maior jornalista dos tempos modernos, e na tradução da Bíblia, por mais defeituosa que seja do ponto de vista da filologia, o domínio da língua para a qual traduz é assombroso. Lutero é o maior escritor da língua, o Dante da literatura alemã.

Todas aquelas restrições não modificam sensivelmente a imagem de Lutero na historiografia convencional: teria sido um grande libertador. A serviço de uma libertação ímpar na história universal estava a sua energia – palavra que sempre tem de voltar na caracterização da sua personalidade. Resta saber de onde lhe veio essa energia. A grande indignação de 1517, contra o comércio de indulgências, não é explicação suficiente; Lutero viu coisas assim durante anos, sem se revoltar, e sabia bem que aquele comércio justamente em 1517 não servia à corte papal e sim a negócios políticos de bispos alemães. Tampouco se pode alegar o que Lutero viu, em 1511, durante uma viagem para Roma; durante seis anos inteiros, a indignação ante a corrupção moral na capital da cristandade deixou-o dormir em paz. O próprio Lutero alegou uma conversão repentina: no máximo desespero, quanto à eficiência dos sacramentos para salvar a alma do pecador, ter-se-lhe-ia revelado o verdadeiro sentido do versículo I, 17 da *Epistola Pauli ad Romanos*: "Justus autem ex fide vivit" – não pelas boas obras nem pelas mortificações ascéticas se salva o pecador, mas tão-somente pela fé. Com efeito, a energia de Lutero provém de uma conversão súbita que transformou e renovou o homem inteiro. Lutero é, segundo o termo da psicologia religiosa de William James, um dos grandes *twice-born*, daqueles que "nascem outra vez", como santo Agostinho, Pascal e Kierkegaard. Mas as suas afirmações sobre aquela revelação não correspondem exatamente à verdade. Desde que Ficker descobriu o manuscrito das suas aulas sobre a *Epistola ad Romanos*, dadas em 1515/1516, sabemos que Lutero professava já havia anos aquela interpretação de Rom., I, 17. Segundo o eruditíssimo dominicano Denifle, toda a teologia medieval interpretou o versículo da mesma maneira, e Lutero, professor de Teologia, devia saber disso; ao exagero do

fideísmo exclusivo, da redenção pela fé "só", chegou Lutero em conseqüência da sua adesão ao nominalismo, e isso foi motivado, segundo Denifle, pela resistência de Lutero à disciplina conventual, pela sua concupiscência indomável que exigiu certeza da salvação apesar de tentações irresistíveis e pecados reiterados. Denifle destruiu, com energia digna do próprio Lutero, a imagem convencional do reformador. Pela conhecida ironia da história, cabia a um jesuíta, Grisar, a tarefa de retificar, por sua vez, os exageros de Denifle: a honra do reformador como homem moral foi, contra ataques fanáticos e mal documentados, reabilitada, e a lenta e angustiada evolução do pensamento religioso em Lutero melhor esclarecida. Mas ficou a imagem de um monge medieval, preocupado só com a salvação da sua alma desesperada; uma figura que explica bem as atitudes anti-renascentistas e reacionárias da Reforma, e que já não serve para os discursos de centenário dos historiadores do protestantismo liberal.

Lutero é um homem medieval[4]. A religião de Lutero não pretende, como a de Erasmo, uma Renascença cristã, uma volta ao cristianismo primitivo. Os seus problemas são os do augustianismo de um monge medieval: concupiscência, predestinação, as boas obras. A graça pela fé não é, em Lutero, expressão de uma religiosidade individualista, mas uma ajuda sacramental para chegar, com maior segurança, a uma vida santa. Lutero nunca pretendeu abolir os efeitos da fé na vida prática; apenas, pareciam-lhe melhor garantidos esses efeitos na mão do Estado leigo que na Igreja corrompida. E de modo algum pretendeu Lutero substituir a autoridade espiritual pela liberdade do pensamento ou qualquer outra; a Bíblia era o seu "papa" infalível; e Lutero destruiu a tradição, o culto dos santos, e tudo o resto, não por motivos de racionalismo ou livre-pensamento, mas para conservar melhor a autoridade única e absoluta do Verbo divino. Por tudo isso, a nova Igreja luterana pôde fazer, na Confissão de Augsburg, concessões consideráveis ao catolicismo; durante os séculos XVI e XVII conservaram-se imagens de santos e trechos da liturgia católica em muitas igrejas luteranas, e a própria igreja luterana não cessava de considerar-se a

4 E. Troeltsch: "Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit". (In: *Die Kultur der Gergenwart*, edit. por P. Hinneberg, P. I. t. IV, Vol. I, Leipzig, 1906). – Cf. nota 59.

si mesma como ramo separado da Igreja católica. Na reforma luterana não há que procurar nada de "Renascença cristã".

O que poderia ser chamado assim é o protestantismo liberal do século XIX. Ali todos os vestígios da Igreja medieval estão realmente eliminados, e dentro de um credo vago, que admite interpretações simbólicas e alegóricas do dogma, há lugar para todos os racionalismos e o próprio livre-pensamento. O fundador desse protestantismo liberal é Schleiermacher; ele era realmente o que se pensava que Lutero fosse, o Padre da Igreja de uma Renascença cristã. Contudo, Schleiermacher não é racionalista; a sua fé, embora livre de todas as limitações dogmáticas, é antes mística, revelando as suas origens e educação na seita dos Herrnhuters, que, por sua vez, derivam de outros ramos, não luteranos, da Reforma do século XVI. Em outra parte da Reforma, fora do luteranismo, será possível encontrar a verdadeira Renascença cristã daquela época.

Com efeito, não é admissível limitar a pesquisa à Reforma alemã, ou antes norte-alemã, saxônica; esse ponto de vista estreito era justamente o do protestantismo liberal, alemão, do século XIX. Mas a saída não é fácil. A Igreja anglicana, apesar do seu "liberalismo" inato, não entra em conta; é uma igreja criada pela vontade do poder real, "via media" entre protestantismo político e catolicismo litúrgico, e nunca teve projeção no continente europeu. Tampouco é possível recorrer ao calvinismo. Calvino[5] é uma personalidade menos espetacular, mas não menos poderosa do que Lutero. Não sabemos quase nada a respeito da formação do seu pensamento religioso; mas os resultados são manifestos: uma energia como a de Lutero, apenas melhor disciplinada por uma espécie de classicismo inato da raça. Calvino passara pela formação humanista, e a sua *Institution de la religion chrétienne* pertence, pela clareza um pouco seca do estilo, à região dos precursores do classicismo francês. Mas não se pode falar, a propósito

---

5 Jean Calvin, 1509-1564.
Institutio religionis Christianae (1536); edição francesa: *Institution de la religion chrétienne* (1541).
Edição da versão francesa por A. Lefranc e J. Pannier, 2 vols., Paris, 1912/1913.
A. Autin: *L' Institution chrétienne de Calvin*. Paris, 1929.
P. Imbart de la Tour: *Calvin. L' Institution chrétienne.* Paris, 1935.

de Calvino, em humanismo. O seu dogma central, o da predestinação, é um dogma augustiniano e portanto católico; o seu conceito da autoridade espiritual, por ser concentrada nas mãos da própria Igreja, não é menos inflexível do que o conceito luterano da autoridade eclesiástica do Estado leigo. Pela evolução da comunidade calvinista no sentido da democracia cristã e soberania popular, evolução posterior a Calvino, o reformador não é responsável, e menos ainda pelo racionalismo que só muito mais tarde começou a atenuar o puritanismo. O que cria certo erro de perspectiva é a relação entre o espírito puritano e a evolução do capitalismo. Por isso, o calvinismo parece mais moderno do que é; mas esse "modernismo" econômico não tem nada que ver com Renascença cristã.

Os elementos humanistas, puramente formais, em Calvino, provêm da influência que exerceu sobre ele, indiretamente, o reformador suíço Ulrich Zwingli[6]: o menos considerado entre os grandes reformadores, porque foi vencido. Morreu no campo de batalha, numa pequena guerra contra os suíços católicos. A Suíça tornou-se, depois, preponderantemente calvinista. Mas Zwingli é uma personalidade interessantíssima, e o seu papel, embora sempre indireto, na história espiritual européia, foi notável. Zwingli, este sim, é um humanista legítimo: Platão, a filosofia estóica de Sêneca e o sincretismo religioso de Pico da Mirandola exerceram sobre ele influência profunda; e – *last but not least* – Erasmo. A teologia de Zwingli aproxima-se bastante do panteísmo e do conceito de considerar o cristianismo como uma forma entre outras formas, se bem que a mais desenvolvida, da religião universal; às vezes, parece racionalista. Essas doutrinas não dissolveram inteiramente o cristianismo da Igreja zwingliana em Zurique, porque Zwingli era político conservador: o seu fim era a república cristã da burguesia de Zurique. Mas entre as massas populares da Alemanha meridional e ocidental, pequena burguesia e camponeses, angustiados pelas conseqüências terríveis da dissolução da ordem agrária do feudalismo e da deslocação das vias de comércio pelas descobertas geográficas, as doutrinas

---

6 Ulrich Zwingli 1484-1531.
R. Staehelin: *U. Zwingli*. 2 vols. Basel, 1895/1897.
W. Koehler: *Die Geisteswelt Ulrich Zwinglis.* Gotha, 1920.

radicais de um Zwingli e o espiritualismo da Reforma em geral encontraram um eco diferente. Não lhes parecia admissível substituir a autoridade dos teólogos antigos pela autoridade dos novos teólogos, e na tentativa da comunicação direta com Deus, sem intermediário eclesiástico, misturam-se lembranças do misticismo medieval com veleidades de revolução social: toda a autoridade visível é diabólica, tanto a eclesiástica como a leiga, e contra a aliança das novas Igrejas reformadas com príncipes, feudais e burgueses recorreu-se às ameaças sociais dos profetas do Velho Testamento. Assim nasceram as seitas dos anabatistas revolucionários. Na Alemanha foram vencidos. Mas sobreviveram, atenuando as reivindicações sociais e as esperanças apocalípticas, nos unitários italianos e poloneses, nos menonitas e arminianos da Holanda, nos "Independentes" – de cujas fileiras saiu Cromwell – e nos batistas e *quakers* da Inglaterra e da América. E da Holanda voltaram, no século XVIII, para a Alemanha, como irmãos da Morávia, Herrnhuter – entre os quais Schleiermacher se educou – e pietistas. Aí estão as raízes da democracia cristã e do protestantismo liberal.

O fundamento teológico dos credos sectários era uma observação exegética que escapara aos reformadores: a diferença entre o pensamento do apóstolo Paulo, colocando no centro do cristianismo os conceitos de pecado e graça e exigindo a submissão do pecador perante a autoridade civil, e, doutro lado, o sermão da Montanha, cuja ética apocalíptica não seria compatível com Estado leigo, Igreja organizada, ordem social e civilização profana. Em Zwingli essa distinção desapareceu em face do voluntarismo político do reformador. Sustentaram, porém, essa distinção os sectários revolucionários e, por motivos diferentes, os intelectuais que, sem pensar em realização imediata, insistiram na volta do cristianismo às suas origens evangélicas, assim como o humanismo tinha voltado às origens, às fontes da erudição clássica. Eram os humanistas cristãos que se chamavam erasmianos, por serem discípulos do homem que fora o primeiro a observar aquela diferença de doutrinas dentro do Novo Testamento: Erasmo de Roterdão.

"Renascens pietas, restitutio Christianismi, Christum ex fontibus praedicare": eis o lema do humanismo cristão, e ao mesmo tempo a enumeração dos fatores que influíram no pensamento de Erasmo.

"Renascens pietas": a região na qual Erasmo nasceu é a dos místicos holandeses e renanos, dos discípulos de Ruysbroeck l'Admirable. Por

volta de 1380, Geert de Groote introduziu em Deventer e Zwolle a "devotio moderna", nova forma de devoção, abstendo-se das hipocrisias mecanizadas dos monges e do intelectualismo seco dos escolásticos: uma mística simples e até simplista, aspirando à simplicidade do Evangelho primitivo[7]. Lá foi escrita a *Imitatio Christi*. Os irmãos, silenciosos e trabalhadores, ganhavam a vida copiando manuscritos e ensinando os meninos. As suas escolas, da Renânia até o Báltico, semearam o amor às letras clássicas. Erasmo foi aluno das escolas de Gouda e Deventer; depois entrou na Ordem dos Agostinhos, à qual Lutero também pertenceu. Como este, o jovem humanista não suportava a disciplina conventual. Da "renascens pietas" foi para Valla e Pico da Mirandola, Cícero e Sêneca, e o humanista Erasmo não se teria tornado humanista cristão sem a "restitutio Christianismi" dos ingleses.

A tradição é de Oxford, fortalecida pela renovação dos estudos gregos. No pensamento do venerável John Colet[8] influiu o caso de Savonarola, demonstrando-lhe a necessidade da "restitutio Christianismi": como anglo-saxão, acreditava no poder da pedagogia. O fundador da escola de St. Paul's e co-autor (com William Lily) da famosa *Eton Latin Grammar* foi principalmente o grande pedagogo do humanismo cristão; chegou a doutrinar Erasmo. O meio de renovação da "restitutio Christianismi" era o mesmo por que se renovaram os estudos gregos: consistia em voltar às fontes. Daí o programa do humanismo cristão: "Christum ex fontibus praedicare".

Em 1530, Erasmo[9] escreveu a um amigo: "Compara o mundo como foi há trinta anos com o mundo atual, e pergunta então o que o

7 E. Bruggeman: *Les mystiques flamands*. Lille, 1928.

8 John Colet, c. 1467-1519.
J. A. R. Marriott: *The Life of John Colet.* London, 1933.

9 Desiderius Erasmus de Rotterdam (Gerrit Gerritssoon), 1467-1536.
Adagiorum Collectanea (1500); *Enchiridion Militis Christiani* (1504); *Moriae Encomium (Elogio da folia)* (1509).; *Querela pacis* (1516); *Familiarium colloquiorum opus* (1524); *De libero arbitrio* (1524); *Ciceronianus* (1528); *Apophtegmatum sive scite dictorum l. VI* (1531); etc.
Opera omnia, ed. por J. Le Clerc, 11 vols., Leyden, 1703/1706.
Edição das cartas por P. S. Allen, 9 vols., Oxford, 1906/1938.
P. S. Allen: *The Age of Erasmus*. Oxford, 1914.
W. Koehler: *Desiderius Erasmus*, Zuerich, 1917.

mundo deve a Erasmo." Na correspondência de Erasmo, coligida por P. S. Allen, não se encontra a resposta a essa carta orgulhosa, e nós, ainda hoje, sentimos dificuldades em responder. Erasmo era um trabalhador ingente: além de numerosos tratados religiosos, filosóficos, filológicos, satíricos, e além da sua correspondência, que constitui uma enciclopédia da sua época, Erasmo deu a primeira edição do texto grego do Novo Testamento (1516) e dirigiu a grande edição basileense dos Padres da Igreja. Mas esses trabalhos, de valor fundamental na época, estão superados há muito, e o que ele disse sobre tolerância, verdadeiro cristianismo e liberdade do espírito, foi repetido inúmeras vezes depois da sua morte e tornou-se, enfim, lugar-comum. Tudo o que escreveu está em latim, então língua dos homens cultos do Continente inteiro, hoje língua morta, só conhecida dos especialistas e mestres-escolas. Erasmo como é um retrato escurecido pelo tempo, apagada a legenda, e a gente pergunta: "Quem foi?" Mas nunca se soube bem quem foi Erasmo. Carlos V, o imperador católico, chamou-lhe "caráter cristianíssimo", e um teólogo protestante moderno acompanha essa opinião: "Profeta da ira sagrada contra tudo o que é falso e bárbaro." Mas o próprio Lutero chamou-lhe "inimigo e adversário do Cristo, retrato de Epicuro"; e Pastor, historiador católico moderno acompanha a opinião do reformador: "Orador superficial, com veleidades de paganismo." O próprio Erasmo fez muito para criar equívocos: pensador intrépido e homem esperto, nem sempre houve por bem exprimir claramente a sua opinião. Às vezes encobriu-a em ambigüidades intencionais para evitar a perseguição, e outras vezes dissimulou a verdade por motivos financeiros, porque Erasmo era um intelectual independente – o primeiro do mundo moderno – que

---

Pr. Smith: *Erasmus*. A *Study of His Life, Ideals and Place in History.* New York, 1923.

J. B. Pineau: *Erasme et la Papauté.* Paris, 1924.

J. Huizinga: *Erasmus.* Haarlem, 1924 (trad. Inglesa, New York, 1924).

R. Pfeiffer: *Humanitas Erasmiana*. Basel, 1932.

A. Maison: *Erasme*. Paris, 1933.

L. Borghi: *Umanesimo e concezione religiosa in Erasmo de Rotterdam.* Firenze, 1935.

P. S. Allen, J. Huizinga e outros: *Gedenkschrift zum 400. Todestag des Erasmus von Rotterdam.* Basel, 1936.

R. A. Meissinger: *Erasmus*. Zuerich, 1942.

A. Flitner: *Erasmus im Urteil der Nachwelt,* Tübingen, 1952.

viveu da sua pena. Deste modo, parece aos católicos (e também a Dilthey) um Voltaire do século XVI, e aos protestantes (e também aos livres-pensadores) um representante do cristianismo pelagiano, otimista até à negação do pecado original e precursor do liberalismo.

É certo que Erasmo não era ortodoxo: dogmas essenciais e formas de culto tradicionais, ele os rejeitou, mas nem sempre por heresia. Chamou-se a atenção para a atitude de Erasmo rejeitando a interpretação tradicional da angústia do Cristo em Getsêmani como expressão de compaixão pelos seus assassinos e afirmando o verdadeiro medo do Cristo; parece blasfêmia, mas é o zelo de conservar a natureza humana em Cristo (o que é perfeitamente ortodoxo); é humanismo cristão. Parece que Erasmo foi ariano, não acreditando na divindade de Jesus Cristo; mas exprime a heresia nas seguintes palavras, algo jocosas: "Se a Santa Madre Igreja exigisse não acreditar na divindade de Jesus Cristo, mesmo assim eu obedeceria", e essas palavras não eram mera brincadeira. Erasmo zombou dos monges e do seu culto mecanizado, era inimigo das rezas multiplicadas, do culto dos santos, quando degenerado em idolatria, do dogmatismo, quando degenerado em especulação vazia – mas não era inimigo da Igreja. Ao contrário, declarou-se sempre filho submisso do Papa romano, e não por hipocrisia. Erasmo é homem da Renascença, a própria estrutura do seu pensamento é estética, não admite emoções vagas, só articuladas, formadas; e o sentimento religioso precisa também de uma forma, que é a Igreja. Erasmo é esteta, mas não esteticista: o culto da forma como "l'art pour l'art" lhe repugna, e contra o ciceronianismo vazio dos humanistas italianos lançou o panfleto *Ciceronianus*. Mas o seu gosto fino só admite formas claras e simples: a sua crítica das formas antipáticas, "barrocas", do catolicismo vulgar, parece luterana – Lutero também pretendeu simplificar o culto e a devoção – e é antes o simplismo intencional da "devotio moderna", lembrança da infância entre os místicos holandeses. Também não é mero racionalismo a sua exegese crítica da Bíblia; só lhe repugnam as histórias, às vezes tão duvidosas e pouco decentes, do Velho Testamento. Até a história da tentação pela serpente só lhe parece aceitável como alegoria, e aos historiógrafos dos reis de Israel prefere Lívio. O seu interesse no cristianismo é principalmente o do moralista; sem dúvida, é ilegítima sua transformação da *Imitatio Christi* em suma de elevados preceitos morais. Isso o ajuda a ignorar o entusiasmo apocalíptico e a hostilidade contra a civilização profana nos

discursos do Evangelho. Observando a diferença entre a doutrina do apóstolo Paulo e a do Redentor, Erasmo rejeita os dogmas sombrios do pecado original e da predestinação, e só quer seguir a lição serena, "bela", do próprio Cristo, a mesma – acha Erasmo – que se encontra em Platão e Sêneca. Como Pico da Mirandola e Zwingli, Erasmo acredita na revelação universal de Deus através da Bíblia e das letras clássicas que não são menos sacras, que são "bonae litterae"; e "bom", "belo" e "santo" – para ele é tudo o mesmo. Essa síntese de humanismo e cristianismo, esse humanismo cristão é a religião do verdadeiro "cavaleiro", do "cortegiano" da Renascença cristã, para o qual Erasmo escreveu o manual do cristianismo simplificado, moralista e estético: o *Enchiridion militis Christiani*. É a *Imitatio Christi* dos homens deste mundo. Com o júbilo do homem da Renascença que se vê indo ao encontro de um novo mundo, Erasmo lança as palavras do Cristo: "Veritas liberabit vos".

Nesta altura Erasmo chocou-se com a Reforma. Nas doutrinas de todos os reformadores (menos Zwingli), a dependência absoluta do homem em face de Deus estava no centro das angústias religiosas. Em *De servo arbitrio*, Lutero afirmou a incapacidade completa da alma humana de salvar-se. Contra ele, Erasmo defendeu, em *De libero arbitrio*, a doutrina católica. Não limpou, com isso, a sua má fama entre os católicos; só ganhou a hostilidade feroz dos protestantes. Mas Erasmo, desta vez, devia falar claro. Devia levantar-se contra a Reforma, porque a revolução religiosa exigiu atitudes definidas e tornou insustentável a posição "neutralista" de Erasmo no meio, entre os adeptos e os adversários da reforma eclesiástica. O seu ideal secreto foi a "Terceira Igreja" dos intelectuais esclarecidos, uma Igreja de pacificação européia. A luta entre a Igrejas e seitas, assim como a guerra entre os príncipes cristãos – guerra civil entre cristãos e europeus – significava para ele o horror da abominação, e contra esse horror lançou a eloqüência pacifista da *Querela pacis*. Porque a guerra torna impossível o trabalho independente do intelectual independente, e eis a fórmula que define Erasmo. A própria ambigüidade do grande humanista apenas é o reverso da sua independência, e o reverso da *Querela pacis* é o *Moriae encomium*, a sátira mais brilhante da Renascença, elogio da loucura contra os absurdos dos razoáveis, elogio da Razão contra a loucura de toda a gente. Até na sátira, Erasmo continua ambíguo, assim como é ambíguo, aos olhos dos sábios deste mundo, o próprio espírito.

Erasmo é o primeiro grande intelectual da Europa moderna. E da Europa inteira: holandês por nascimento, francês, inglês, italiano por formação, alemão por decisão própria, espanhol pela cidadania política, Erasmo é o primeiro europeu moderno que é só europeu, o "bom europeu" no sentido de Nietzsche. A sua verdadeira pátria é a terra borgonhesa, entre a Itália e os Países-Baixos, entre a França e a Alemanha, que nunca teve nacionalidade bem definida: as três grandes cidades dessa região, Basiléia, Estrasburgo e Antuérpia, são as cidades de Erasmo. Lá, estava em casa; em todos os outros países, sempre foi considerado estrangeiro, um monge *défroqué*, um semivagabundo vivendo da sua pena, sem pátria como o próprio Espírito. Erasmo é, também, em certo sentido, o último goliardo, homem do passado. Em outro sentido, porém, o seu espírito é a imagem de uma Europa que ainda hoje não nasceu.

A influência de Erasmo era européia. Os heréticos italianos, que não quiseram separar-se da Igreja, os Marc' Antônio Flamínio, Aonio Paleario, Francesco Negri, eram erasmianos, mesmo quando hostis a ele por motivo do ciceronianismo obstinado dos italianos. Em Louvain, Erasmo havia fundado em 1518 o "Collège des Trois Langues", para cultivar as línguas sacras, a latina, a grega e a hebraica, e em 1530 criou-se, segundo esse modelo, o "Collège Royal" ou "Collège des Trois Langues" (hoje Collège de France), em Paris, o centro do erasmismo francês.

Na Inglaterra, os amigos e discípulos de Colet constituíram um grupo erasmiano, do qual Thomas Morus[10] era o príncipe espiritual. Este não pode ser diminuído pelas discussões da historiografia partidária: para os católicos, o chanceler do rei Henrique VIII é o santo mártir do catolicismo inglês, o santo que preferiu a morte no patíbulo à submissão ao tirano cruel e cismático; e para os progressistas, Morus é o criador da primeira utopia, do primeiro sonho de uma ordem socialista. Não adianta nada, como se vê: os

---

10 Thomas Morus, 1478-1535.
Utopia (1515-1516); *History of Richard III* (1516).
Edição por W. E. Campbell, A. W. Reed e R. W. Chambers, 2 vols., London, 1931.
E. Dermenghem: *Thomas Morus et les utopistes de la Renaissance*. Paris, 1927.
E. M. G. Routh: *Sir Thomas More and His Friends.* Oxford, 1934.
R. W. Chambers: *Thomas More.* London, 1935.
F. Battaglia: *Saggi sull' Utopia di Tommaso Moro*. Bologna, 1949.
J. K. Hexter: *More's Utopia*. New Haven, 1954.

erasmianos ficam sempre envolvidos em dúvidas, e o maior dos erasmianos ingleses tem o seu altar na basílica de são Pedro, em Roma, e uma estátua em Moscou. A *Utopia* não pode ser classificada entre as obras precursoras do socialismo moderno: a vida, naquela ilha fantástica, está sob disciplina conventual, e a economia dirigida dos utopianos parece-se bastante com a ordem social da Idade Média; a "justiça social" de Morus tem algo da indignação de Langland e dos wiclifitas contra os abusos do feudalismo; quando muito, é um "socialismo cristão". Mas trata-se, na *Utopia*, realmente de uma utopia? É verdade que Morus teria gostado de juntar, no dizer de um dos seus biógrafos, as quatro virtudes platônicas (Sabedoria, Bravura, Moderação, Justiça) às três virtudes paulinas (Fé, Amor, Esperança), para criar uma Inglaterra feliz. Platão e Paulo juntos; é humanismo cristão. Mas em Morus, como em todos os erasmianos, há uma porção de cepticismo: "Utopia" é, segundo o sentido literal do neologismo grego, "um país que não fica em parte alguma". *Utopia* é uma sátira audaciosa contra as devastações causadas pela transição do feudalismo para a nova economia, sátira de um sábio conservador, católico, demonstrando apenas que um católico do começo do século XVI, ainda munido de liberdades medievais, podia ser tolerante e pressentir e profetizar idéias novas, revolucionárias, sem obstar à sua canonização, quatro séculos depois. O humanismo cristão de Morus é bem inglês: é um "compromisso", uma "via media" entre tradição e revolução. Quanto às dúvidas sobre a posição de Morus na história do pensamento europeu – santo católico ou intelectual revolucionário? – poder-se-ia responder que ele é um dos mártires mais ilustres entre os intelectuais, e ao mesmo tempo o único santo do socialismo. Seria uma resposta erasmiana.

O erasmismo tinha os seus agentes na Europa inteira. Entre eles, o famoso erasmiano português Damião de Góis[11], e o belga Félix Rex, que chegou a ser diretor da Biblioteca ducal, em Koenigsberg, o primeiro bibliotecário prussiano. Lá, na Europa oriental, havia erasmianos entre os antitrinitários e outros sectários da Polônia e da Transsilvania, e também entre ortodoxos insuspeitos. Até o jesuíta Skarga[12], nos seus discursos pe-

---

11 Cf. "Renascença internacional", nota 55.

12 Piotr Skarga S. J., 1536-1612.
A. Berga: *Pierre Skarga, un prédicateur de la cour de Pologne.* Paris, 1916.
S. Windakiewicz: *Piotr Skarga.* Warszawa, 1925.

rante o Parlamento aristocrático da Polônia, cheios de advertências contra o espírito bélico e a opressão dos camponeses, revela algo de humanismo erasmiano.

Mas a terra de promissão do erasmismo é a Espanha; ele representa, lá, Renascença e Reforma simultaneamente. A historiografia oficial e eclesiástica logrou tão bem apagar os vestígios do grande movimento que observadores modernos ignoraram completamente a sua importância: havia consentimento geral quanto à falta de um movimento de reforma eclesiástica na Espanha, menos uns poucos sectários isolados; e até hoje, alguns críticos negam, além de uma imitação superficial da arte italiana, a existência de uma Renascença espanhola[13], o que explicaria a situação particular da Espanha dentro do quadro da civilização européia, ao lado da Rússia, que também não conhecia a Renascença. São "sínteses" precipitadas, continuando sem querer a "leyenda negra" do liberalismo, caluniando a Espanha como país sem civilização moderna: e esse mesmo liberalismo serve, assim, sem querer, aos desígnios daqueles que fizeram esquecer o erasmismo espanhol. Este foi redescoberto pelo grande Menéndez y Pelayo, católico ortodoxo de uma imparcialidade admirável, e foi elucidado, depois, pelos vastos estudos de Bataillon[14]. Em 1931, Fernando de los Ríos, em discurso perante as Cortes constituintes, elevou o erasmianismo à dignidade de doutrina oficial da República Espanhola.

É certo que só alguns erasmianos espanhóis aderiram realmente à Reforma; mas o próprio Erasmo tampouco se tornara protestante. Em compensação, encontra-se à frente dos erasmianos espanhóis o imperador Carlos V, admirador incondicional do humanista holandês e chamando-lhe "caráter cristianíssimo"; o secretário do imperador, Alonso Valdés, era partidário apaixonado de Erasmo. Outro protetor poderosíssimo do movimento foi o Arcebispo de Sevilha, Alonso Manrique de Lara, Grande Inquisidor da Espanha, que suprimiu as denúncias contra Erasmo e obteve

---

13 H. Wantoch: *Spanien. Das Land ohne Renaissance*. Berlin, 1927

14 M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. II. Madrid, 1880.
M. Bataillon: *Erasme et l'Espagne*. Paris, 1937.
J. Xirau: "Humanismo espanhol". (In: *Cuadernos Americanos,* I/1, Enero – Febrero, 1942.)

o breve papal de de agosto de 1527, ameaçando de excomunhão todos os que se atrevessem a escrever contra Erasmo. Juan Maldonado, vigário-geral do arcebispo de Burgos, escreveu numa carta a Erasmo: "Regnas ubique, Rotterdame, in scholis nostris."

O terreno estava preparado pelo humanismo católico da Universidade de Alcalá, obra do grande cardeal Cisneros. Lá foi lançada, sob os auspícios do eminente humanista Antonio de Nebrija (1441-1522), a edição dos textos hebraico, grego e latino da Bíblia, a *Bíblia Complutense*. E esta tradição filológica manteve-se honrosamente: a Bíblia poliglota do grande humanista Benito Arias Montano (1526-1598), editada em Antuérpia, em 1572, foi outra maravilha da ciência bíblica.

O maior dos erasmianos espanhóis é Luis Vives[15], cidadão de Bruges, próximo à terra de Erasmo, de quem era amigo. Como no caso de todos os erasmianos, há dúvidas em torno de Vives: para alguns, é católico "modernista", mais ou menos herético; para outros, católico ortodoxíssimo; e para mais outros, oportunista habilíssimo. Nada pode ser mais injusto do que esta última opinião, porque Vives reuniu ao gênio científico a severidade ética mais rigorosa, atenuada pelo fino gosto artístico e uma arte de viver pouco ascética. A mais duradoura das suas obras é *De anima et vita*: declaração de guerra às definições escolásticas, a primeira obra de psicologia empírica na história da filosofia moderna, chegando, na argumentação ontológica, às fronteiras do atomismo materialista. Os estudos psicológicos serviram-lhe de ponto de partida para as teorias pedagógicas: Vives é um dos fundadores da pedagogia moderna, e a alta consideração em que é tido até hoje não é diminuída nos livres-pensadores, pelo fato de elementos essenciais da sua teoria sobreviverem na *Ratio studiorum* da

15 Luis de Vives, 1492-1540.
De Institutione feminae christianae (1523); *De subventione pauperum sive de humanis necessitatibus* (1526); *De concordia et discordia in humano genere ad Carolum V Caesarem* (1538); *Dialogi* (1538).
Edição crítica, 3 vols., dirigida por M. Puigdollers Oliver (vol. I, Valencia, 1936).
A. Bonilla y San Martín: *Luis Vives y la filosofía del Renascimiento*. 2ª ed. 2 vols. Madrid, 1929.
M. Puigdollers Oliver: *La filosofía española de Luis Vives*. Barcelona, 1940.
J. Xirau: *El Pensamiento de Luis Vives*. Buenos Aires, s. d.

Companhia de Jesus. Vives não era teórico puramente no vácuo; o prazer dos estudos clássicos e progressos pedagógicos foi-lhe envenenado pela observação da miséria nas cidades flamengas, causada pelas transformações econômicas. *De subventione pauperum* é o primeiro tratado de política social, superior aos sonhos de Morus pelo espírito realista do espanhol. E as outras misérias das guerras nacionais e ideológicas inspiraram-lhe o impressionante tratado pacifista *De concordia et discordia in humano genere*: a admirável carta-dedicatória ao imperador Carlos V descreve a situação da Europa com palavras atualíssimas e tira conclusões de valor permanente. O amigo de Vives, Francisco de Vitoria (1480-1546), lançará as bases do Direito das Gentes.

Apesar de várias opiniões "modernistas" de Vives, só possíveis antes do concílio de Trento, não pode haver dúvidas sérias com respeito à sua ortodoxia católica. Contudo, o seu catolicismo, como o da maior parte dos erasmianos espanhóis, é um pouco frio: catolicismo de eruditos e estetas, homens da alta sociedade. O elemento místico falta completamente. É esse elemento que se encontra no "poeta esquecido", em Aldana[16]. "Esquecido", porque ele, a quem os contemporâneos chamavam "El Divino", caiu depois em olvido completo, do qual o arrancou o entusiasmo de Menéndez y Pelayo. Aldana, que era general do exército espanhol e morreu em Alcácer-Quibir, ao lado do infeliz rei D. Sebastião de Portugal, é, guardadas as dimensões, um Garcilaso de la Vega cristão: os seus acentos bélicos são algo mais fortes, os acentos eróticos algo mais discretos, e há em Aldana o que falta completamente em Garcilaso: sentimento religioso. A sua agora famosa *Carta del capitán Francisco de Aldana para Arias Montano* é uma grande peça de arte renascentista: versificação da teoria platônica do amor divino. O endereço a Arias Montano já é indício da interpretação cristã desse "itinerarium mentis ad Deum". Mas a feição da obra como

---

16 Francisco de Aldana, †1578.
Obras (Milano, 1589).
Edição por M. Moragon Mestre, Madrid, 1953.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en Espana*. Vol. I, Madrid, 1882.
J. M. de Cossío: in: *Cruz y Raya*, n. 13
K. Vossler: *Escritores y poetas de España*. Madrid, 1944.

autobiografia espiritual lembra mais o "Trecento" (o metro, a *terza rima*, também lembra Dante), e o fim da ascensão é místico:

"………para Dios yendo y viniendo."

É isso o que a *Carta* de Aldana distingue do espírito estóico, leigo, da barroca *Epístola moral a Fabio*. A *Carta* de Aldana não deriva do humanismo meio estóico de Erasmo, mas antes da devoção mística dos seus mestres holandeses e renanos. Com efeito, a outra raiz do erasmismo espanhol é mística e holandesa[17].

A mística espanhola, natural do país, não é especulativa; é antes ascética, "ejercicio" – o maior livro ascético de um religioso espanhol chamar-se-á *Exercitia*. Essa tradição, que pode ser relacionada com a tradição estóica da filosofia espanhola, é ainda inconfundível num dos "místicos" mais importantes do século XVI, o beato Juan de Ávila[18]. O seu *Epistolario espiritual para todos los estados* é moralista, parece-se às vezes com as *Epistulae ad Lucilium* do estóico espanhol Sêneca. O *Audi, filia, et vide*, meditações sobre a Paixão de Jesus Cristo, lembra antes os *Exercitia* de Inácio de Loyola; mas falta a paixão mística do jesuíta, com o qual Juan de Ávila colaborou, aliás. Esse elemento místico é de importação holandesa, da tradição de Ruysbroeck l'Admirable, da *Imitatio Christi* e dos místicos renanos. Além da *Imitatio* e dos escritos de Gerhart van Zuetphen, é mister lembrar outra bibliografia mística de que os irmãos se serviram: as contemplações de Denys le Chartreux († 1471), Ludolf de Saxônia e outros místicos alemães, e os sermões atribuídos a Bernardo de Clairvaux. Parte dessa vasta literatura mística se encontrou, em estado fragmentário de lembranças de leitura ou do púlpito, na mente de santo Inácio de Loyola, quando redigiu os *Exercitia*[19]. A primeira tradução castelhana da *Imitatio*

---

17 P. Groult: *Les mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole du XVIe siècle*. Louvain, s.d.

18 Juan de Ávila, 1500-1569.
Audi, filia, et vide; Epistolario espiritual para todos los estados.
Edição por J. Fernández Montana, 4 vols., Madrid, 1901.
Pe. Gerardo de San Juan: *Vida del Maestro Juan de Avila*. Madrid, 1915.

19 H. Boehmer: *Loyola und die deutsche Mystik*. Leipzig, 1921.

Christi saiu em 1493, em Sevilha. Entre os autores espanhóis, já influenciados pelo célebre livro de devoção, é possível distinguir duas maneiras de ascensão mística: uma, aspirando a apagar os sentidos e chegar, através da "noche escura", à união mística; e a outra, aspirando a aguçar os sentidos para se impressionar com a presença imaginária nos lugares santos ou da danação eterna. A segunda maneira, que se poderia chamar a empírica ou experimental, está evidentemente em relação com o espírito realista que é um dos aspectos da Renascença. Essa maneira aparece no *Abecedario espiritual* (1528), de Francisco de Osuna. Nos *Exercitia spiritualia* (1548), de santo Inácio de Loyola, nota-se forte progresso: a imaginação é mais viva, as "representações de lugar" lembram as impressionantes, e às vezes excessivas, visões celestes e infernais da pintura barroca. Trata-se, no entanto, da anotação de experiências psicológicas do santo – a intervenção de lembranças de leituras não constitui objeção contra isso – e é possível considerar os *Exercitia spiritualia* como diário ou autobiografia espiritual do autor. Essa interpretação confirma apenas o que já se revelou a propósito da *Ratio studiorum*, o manual pedagógico dos jesuítas, impondo com tanta energia os estudos clássicos: na Companhia de Jesus vive um forte elemento humanista. Pelo concílio de Trento, no qual os jesuítas desempenharam papel tão importante, a Igreja romana tornou-se outra vez, como já aconteceu no começo do século XVI, uma força humanista. E com a Contra-Reforma, que os jesuítas dirigiram, entra o humanismo – mas um humanismo sem os mínimos vestígios erasmianos – no Barroco[20].

A primeira daquelas duas maneiras de ascensão mística é representada pela *Subida del Monte Sión por la vía contemplativa* (1535), de Bernardino de Laredo. Mas impõem-se mais outras distinções. A tentativa de distinguir na mística espanhola da segunda metade do século XVI uma maneira renascentista e uma maneira barroca, nunca foi feita: do lado barroco colocar-se-iam a mística de ação de santa Teresa de Ávila e a mística de evasão de san Juan de la Cruz; do lado renascentista, a interpretação tomista, realista, da união mística por Fr. Luis de Granada e a interpretação platônica, idealista, por Fr. Luis de León. A análise dos modos de sentir e pensar daria como resultado a influência erasmiana nestes últimos, e a

---

20 E. Gothein: *Ignaz von Loyola und die Gegenreformation*. Halle, 1895.

influência realista-estóica do Barroco nos primeiros. Mas tudo isso é, por enquanto, “terra incógnita”, ainda não explorada, e só a análise do estilo literário dá a certeza de que os dois Luíses, escrevendo um espanhol ciceroniano, pertencem à Renascença, enquanto a prosa coloquial de Santa Teresa e a poética metafórica de san Juan já são indícios do barroco[21].

Fr. Luis de Granada[22], autor de uma obra teórica sobre a eloqüência do púlpito (*Rhetoricae ecclesiasticae* l. VI), é antes de tudo grande orador. Afirmam que o seu *Discurso fúnebre de la reina D. Catalina* (1578) é digno de Bossuet; e todas as suas obras revelam o orador que sabe falar a todos: em estilo coloquial, no *Libro de la oración y meditación*, quando se dirige às almas devotas e simples, como em conversa de confessionário; ou então, no estilo conciso, denso e impressionante de Sêneca, quando, no *Guia de Pecadores*, se trata de assustar a massa ao pé do púlpito, lançando-lhe as imagens da morte e da decomposição; ou então, na *Introducción del Símbolo de la Fé*, manejando a frase ciceroniana, largamente desenvolvida, como para compreender todas as almas, as coisas e o mundo inteiro. O caminho é sintético. Em decênios e decênios passados no confessionário, o dominicano conheceu as fraquezas e misérias da alma humana; será um grande psicólogo da persuasão lenta e paciente. Mas também sabe da tenacidade e autodeterminação irresistível daquelas almas, e apresenta-lhes o que chegou a conhecer em decênios e decênios de mortificação ascética: o lado noturno da Criação. Esses dois primeiros livros foram e continuam a ser os mais divulgados e lidos da literatura ascética espanhola; Fr. Luis

---

21 A primeira tentativa de classificar os místicos espanhóis segundo as ordens a que pertenciam, foi feita por M. Menéndez y Pelayo; essa classificação encontra-se adotada nos melhores manuais da história literária espanhola. Desde então, os estudos de psicologia religiosa fizeram progressos consideráveis. Urge também a consideração dos “tipos de religiosidade”, diferentes nas várias ordens da Igreja, tipos estabelecidos por E. Przywara S. J.

22 Fray Luis de Granada (Luis Sarría), 1504-1588.
Libro de la oración y meditación (1554); *Guía de Pecadores* (1556); *Introducción del Símbolo de la Fé* (1583/1585).
Edição por J. Cuervo, 14 vols., Madrid, 1906.
Azorín: *Los dos Luises*. Madrid, 1921.
R. Switzer: *The Ciceronian Style in Fray Luis de Granada*. New York, 1927.
A. Valbuena Prat: “Domínicos y franciscanos, Fray Luis de Granada”, etc. (In: *Historia de la literatura española*. Vol. I, Barcelona, 1937.)

parece um grande escritor popular. Mas com mais de 80 anos de idade, o monge abre as portas do convento e sai para se despedir da Terra e do firmamento estrelado, e o que vê é um mundo diferente, um mundo em que todas as almas e todas as coisas afirmam o nome do seu Criador. Com mentalidade positiva, franciscana, escreveu a *Introducción del Símbolo de la Fe*, em que "visibilia omnia et invisibilia" – para falar com as palavras do Símbolo – reúnem as suas vozes numa sinfonia celeste, a qual já foi chamada "síntese tomista em língua espanhola", e que é antes um "Cántico del Mundo" em língua latina: pois Fr. Luis emprega o estilo de Cícero para celebrar, em imagens inesquecíveis, a natureza meridional da sua terra granadina. A obra de Fr. Luis seria da mais pura Renascença se não fossem alusões graves a guerras e devastações e a perseguições intolerantes das quais ele mesmo foi vítima. O seu guia em tribulações assim é Sêneca, fartamente citado, não o estóico laicista dos escritores barrocos, mas o moralista em que a lenda cristã pretendera reconhecer o discípulo do apóstolo Paulo, um dos adoradores do "Deus ignotus" dos antigos antes de receberem o Evangelho. Para Fr. Luis de Granada, Deus não é o "ignotus" dos pagãos cegos, nem o "Deus absconditus" dos cristãos angustiados, mas o Deus sereno dos pagãos prestes a receber a revelação divina. Louvando a Deus em estilo ciceroniano, Fr. Luis de Granada continua fiel ao realismo do seu mestre Tomás de Aquino e realiza o ideal de Erasmo de Roterdão.

Haveria oposição contra quem afirmasse que Fr. Luis de León[23] é o maior poeta da língua espanhola; outros preferirão san Juan de la

---

23 Fray Luis de León, 1527-1591.
La perfecta casada (1583); *De los nombres de Cristo* (1583/1585); *Poesías* (publ. por Quevedo, 1637).
Edições das *Poesías*; pela Academia Española, Madrid, 1928; por J. Llobera, Cuenca, 1931.
Edição das obras completas em castelhano, pelo Pe. Félix García. Madrid, 1951.
M. Menéndez y Pelayo: *Horacio en España*. 2ª ed., Madrid, 1885.
P. Blanco García: *Fray Luís de León. Estudio biográfico*. Madrid, 1904.
Azorín: *Los dos Luises*. Madrid, 1921.
A. F. G. Bell: *Fray Luis de León*. Oxford, 1925.
A. Lugan: *Fray Luis de León.* Paris, 1930.
A. Guy: *La Pensée de Fray Luis de León*. Paris, 1943.
K. Vossler: *Fray Luis de León*. (Tradução espanhola.) Buenos Aires, 1946.
Dám. Alonso: *Poesía española*. Madrid, 1950.

Cruz, ou Góngora, ou um dos modernos. Mas não haverá oposição muito forte; pois o superlativo é bastante justificado. O primeiro a protestar seria provavelmente o próprio Fr. Luis de León, que não pensava em publicar as suas poesias (a edição foi feita, quase meio século depois da sua morte, por Quevedo). Mas publicou duas obras em prosa, uma das quais, *La perfecta casada*, alcançou grande popularidade. Talvez porque os leitores, atraídos pelo fino humor da sátira contra as modas, pelas descrições da natureza, pela serenidade das lições morais, não perceberam o reverso da moral: *La perfecta casada* podia ser uma obra de Fr. Luis de Granada, se não fosse o profundo pessimismo do autor, só admitindo a ética de cumprimento de deveres sem se perguntar por quê. A outra obra em prosa, *De los nombres de Cristo*, é de todo diferente. Nesse diálogo dos monges Sabino, Marcelo e Juliano num jardim de convento, perto de Salamanca, não há nenhuma sombra; três sábios de dignidade bíblica, conversando na linguagem de Platão sobre coisas sagradas – o mundo dos homens malignos está muito longe. É como uma fuga para dentro da moldura de um quadro clássico da Renascença. Aquela fuga é o assunto da poesia de Fr. Luis de León.

O grande erudito, que foi tão cruelmente perseguido pela Inquisição, era nutrido de letras clássicas. Além das traduções bíblicas – salmos, Jó, Cântico dos Cânticos – que o levaram à prisão, traduziu muita poesia latina, em primeira linha Horácio, e a primeira peça da coleção das suas poesias originais retoma logo o lugar-comum horaciano do “Beatus ille qui procul negotiis”:

> “Qué descansada vida
> la del que huye el mundanal ruido,
> y sigue la escondida
> senda.....”.

Contudo, o equilíbrio espiritual de Fr. Luis de León não é a superioridade elegante e risonha de Horácio. Logo em seguida, o grito

> “Oh campo, oh río!
> Oh secreto seguro, deleitoso!...”

traduz o júbilo dos salmos em linguagem virgiliana, e depois se revela o fundamento da síntese entre religiosidade bíblica e classicismo virgiliano: à pergunta angustiada –

> "¿ Cuando será que pueda
> libre de esta prisión volar al cielo...
> contemplar la verdad pura sin velo?" –

a essa pergunta angustiada responde o poeta:

> ".....la música extremada
> a cuyo son divino
> mi alma, que en olvido está sumida,
> torna a cobrar el tino
> y memoria perdida
> de su origen primera esclarecida."

Fr. Luis de Granada era realista aristotélico. O exegeta bíblico Fr. Luis de León, falando em "prisión" da alma, "verdad pura", "música" das esferas e "memoria perdida de su origen", é platônico. A sua atitude estóica em face da vida não é a de Sêneca; é conseqüência do pessimismo de um idealista.

Sendo espanhol, Fr. Luis de León não pode deixar de ser, até certo ponto, realista. Conhece bem a sua pátria – "toda la espaciosa y triste España" – e fala de "pueblo inculto y duro". Não pretende fugir da Terra – a fé cristã não admitiria os conselhos de suicídio de Sêneca; mas não tem ilusões quanto a

> ".......este valle hondo, oscuro
> com soledad y llanto...",

e até esse pessimismo é como que iluminado, de longe, por um raio de luz do céu das idéias platônicas:

> "Cuando contemplo el cielo
> de innumerables luces adornado,
> y miro hacia el suelo,

de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado".

A poesia de Fr. Luis de León, emocionalmente monótona e caracterizada pela precisão quase lógica das afirmações, é poesia intelectual. Serviu para disciplinar uma alma agitada; Azorín lembrou, a propósito, a violência emocional por trás dos alexandrinos polidos de Racine. É uma vitória da inteligência sobre a matéria bruta – uma das definições do humanismo, aliás – e a arma da vitória é o conceito platônico do valor ideal e permanente das formas, que são lembranças ("memoria perdida") da pátria celeste da alma. A poesia de Fr. Luis de León transfigura o "mundanal ruido" em harmonia das esferas; a sua poesia, ele a considera como um modesto acorde na sinfonia divina:

"Ve cómo el gran maestro,
a aquesta, inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado".

Submetendo-se à ordem natural do mundo – outra definição do humanismo – o poeta domina a mutabilidade terrestre e o fantasma da decomposição:

"En luz resplandeciente convertido,
veré distinto y junto
lo que es y lo que ha sido
y su principio propio y escondido."

Contra todas as aparências, Fr. Luis de León não é um poeta de evasão; não abandona, apenas transfigura o mundo, criando uma nova realidade. Mas essa realidade é diferente também da realidade dos místicos: não fala de "noche escura", e sim de "noche serena", na qual se acende a luz interior. As origens do platonismo de Fr. Luis de León encontram-se em santo Agostinho. A muita luz que brilha nas suas poesias – "luz" é a sua palavra mais freqüente – é a do próprio mundo real, transfigurada, tendo passado

pela sua alma. O processo é o contrário do de san Juan de la Cruz, que apaga na "noche escura" todas as luzes. Fr. Luis de León cria uma "alta esfera, de espíritos dichosos habitada"; mas o seu "eterno templo" apóia-se na "espaciosa y triste España"[24], devastada e corrompida, onde a vida só tem preço na companhia de alguns amigos eruditos, em um belo jardim de convento, perto de Salamanca. Como poeta, Fr. Luis de León está perto daquele outro criador de céus de luz: Dante. Como pensador, é o último discípulo espanhol, discípulo triste, de Erasmo.

A poesia de Fr. Luis de León, uma das mais sublimes que o mundo já ouviu, é capaz de sofrer, por isso mesmo, interpretações unilaterais e parcialmente erradas. É uma poesia intelectual e pura, ao mesmo tempo; mas não é lícito exagerar um desses dois aspectos à custa do outro. Segundo Menéndez y Pelayo, Fr. Luis de León seria em primeira linha o grande intelectual, o humanista e erudito, e a sua poesia mais ou menos aquilo a que os ingleses chamam "excellent scholar's poetry"; é dado relevo especial à imitação de Horácio, e a originalidade é procurada na emoção religiosa do poeta. A interpretação de Salinas – interpretação como "poésie pure" – acentua o fundo místico, classicamente dominado por uma arte, por assim dizer, virgiliana. Em ambos os casos, a poesia de Fr. Luis de León se mostra contraditória: fuga do mundo sem irrealismo evasionista, ou evasão intelectual sem fuga do mundo. O erro reside, porventura, na confusão entre poesia pura e mística. Fr. Luis de León é homem de religiosidade intensa – a sua poesia é "ocasional" como é "ocasional" a reza profunda – mas não é místico; nunca conheceu a típica "perda da consciência própria" na união com Deus. A sua poesia é sempre puramente humana, e o céu musical dessa poesia é um "eterno templo", construído solidamente sobre a Terra. Um platônico como Fr. Luis de León não é místico; quando muito, é utopista, e aconteceu justamente isso. Azorín chamou a atenção para a ideologia política que se esconde em *De los nombres de Cristo*:

---

24 Dámaso Alonso (*Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, 1944, pág. 161) adverte contra interpretações anacronísticas desse verso no sentido do pessimismo da geração de 1898; certamente, o verso refere-se à invasão árabe da qual trata o poema; mas o poeta pode ter sido inspirado por sentimentos menos históricos. (V. nota 25 e texto.)

ideologia quase à maneira de Rousseau em favor dos pobres camponeses da "espaciosa y triste España", ideologia pacifista e antiimperialista, programa de tolerância religiosa. Só é preciso acrescentar que é o mesmo o programa de Luis Vives e de todos os erasmianos espanhóis, e que a perseguição a Fr. Luis de León pela Inquisição não tinha só motivos teológicos ou pessoais; não era só a suspeita de heresia contra o exegeta independente, nem era apenas o ciúme dos dominicanos contra o grande professor. Era também perseguição política. Fr. Luis de León mantinha relações pessoais com o rei Filipe II, que era duro, obstinado e infeliz, mas um grande homem; bastante grande para ouvir conselhos que lhe repugnavam, infelizmente sem segui-los. Fr. Luis de León, juntamente com o seu amigo Arias Montano, que professava opiniões parecidas, fizeram várias tentativas para dissuadir o rei da sua política errada; em audiências repetidas exigiram uma política menos bélica e a tolerância religiosa nos Países-Baixos revoltados[25]. Agora já não surpreende a demonstração de Bataillon com respeito ao perfeito paralelismo ideológico entre *De los nombres de Cristo* e o *Enchiridion militis christiani*, de Erasmo. Mas por volta de 1580 um programa erasmiano na Espanha já era anacrônico, utópico. Parecendo-se em mais um ponto com Dante, Fr. Luis de León era utopista e passadista; poeta, nascido tarde demais, do erasmismo espanhol.

O último erasmiano espanhol é um jesuíta: o padre Mariana[26]. A sua glória baseia-se na *Historia general de España*, grande amostra de historiografia classicista à maneira da Renascença; a sua notoriedade é devida ao tratado *De rege et regis institutione*, livro perseguidíssimo durante o século XVII, porque admite o tiranicídio. Esta teoria revolucionária de Mariana não pretendeu servir – como acreditavam os historiadores liberais do século XIX – aos intuitos dos jesuítas contra os reis protestantes da Inglaterra; o argumento de

---

25 L. Morales Oliver: *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes*. Madrid, 1927.
Cf. também o livro de Aubrey F. G. Bell, citado na nota 23.

26 Juan de Mariana S. J., 1536-1624.
De rege et regis institutione (1599); *Historia general de Espana* (1601); *Tractatus VII* (1609).
Edição por F. Pi y Margall (Biblioteca de Autores Españoles, vols. XXX e XXXI).
G. Cirot: *Mariana historien*. Bordeaux, 1904.

Mariana é o antigo direito de resistência das Cortes espanholas contra arbitrariedades do rei. E, na Espanha, Mariana foi perseguido por causa de um dos seus sete tratados latinos, *De monetae mutatione*, acusação violenta contra a inflação e a política econômica espanhola. Só como motivos subsidiários da perseguição se alegaram dois outros tratados: o estoicismo senequista em *De morte et immortalitate*, e a crítica histórica da lenda *De adventu Jacobi apostoli in Hispania*. Mariana, o jesuíta rebelde, é o último erasmiano.

Nos últimos anos do rei Filipe II, e imediatamente depois da sua morte, reinava em Espanha uma mentalidade de oposição; seria interessante a comparação com os últimos anos de Luís XIV, em França. Mas aos La Bruyère, Vauban e Fénelon seguiram os "filósofos" do século XVIII, e aos Montanos, Luíses e Marianas, o Barroco. O erasmismo já estava vencido, havia muito.

A morte do Grande Inquisidor Alonso Manrique de Lara, em 1538, é uma data histórica: o erasmismo perdeu o seu protetor. Sete anos depois, inaugura-se o concílio de Trento. Os que não puderam submeter-se, foram empurrados para o caminho da heresia. O precursor fora Alfonso de Valdés[27], secretário do imperador Carlos V e erasmiano apaixonado. O seu *Diálogo de Mercurio y Carón*, "diálogo de mortos" à maneira de Luciano, com vivíssimas luzes satíricas e alusões sérias à grande política européia, que o autor acompanhou tão de perto, esse diálogo representa um gênero literário particular da Renascença: a transformação das danças macabras e cortejos carnavalescos medievais em sátira mais especial e particular, atenuando-se as inventivas pela forma clássica. Quanto ao lado medieval da obra, lembra o *Narrenschiff*, de Sebastian Brant, e a trilogia das *Barcas*, de Gil Vicente, quase contemporâneas; mas ainda não foi lembrado o modelo humanista e imediato, o *Charon,* de Pontano, que tem as mesmas tendências anticlericais. O gênero causará grande efeito jornalístico em Fontenelle e Voltaire; e Alfonso de Valdés é digno da companhia de todos esses nomes. Em outro trabalho jornalístico, o *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*,

---

27 Alfonso de Valdés, c. 1490-1532.
Diálogo de Mercurio y Carón; Diálogo de las cosas ocurridas en Roma; etc.
Edição por J. F. Montesinos (Clásicos Castellanos, vols. LXXXIX e XCVI).
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. II. Madrid, 1880.
G. Schlatter: *Die Brüder Alfonso und Juan de Valdés.* Basel, 1901.

Alfonso de Valdés defendeu a política imperial, que levara ao saque de Roma em 1527, alegando como motivo suficiente da devastação a decadência moral do alto clero romano. Tomando essa atitude contra o centro da Renascença, Alfonso de Valdés está, consciente ou inconscientemente, no campo da Reforma; mas morreu com a profissão de fé católica, sincera, nos lábios: era, pelo gênio e pela incoerência, um discípulo de Erasmo. Representa a época curta e esplêndida em que Carlos V, imperador erasmiano, governou uma Espanha "liberal", se bem que imperialista.

O irmão do secretário imperial, Juan de Valdés[28], já pertence, não cronologicamente, mas espiritualmente, à época posterior e última do erasmianismo espanhol. Quanto à sua atitude religiosa, não pode haver dúvidas: é protestante. Contudo, em torno de todos os erasmianos existe ambigüidade inquietante, e se católicos ortodoxos e protestantes liberais estão, desta vez, de acordo, levanta-se em torno de Juan de Valdés outra discussão entre os protestantes ortodoxos e os filólogos. Estes últimos afirmam que Juan de Valdés só tem importância pelo *Diálogo de la lengua*, defesa da língua castelhana contra os latinistas intolerantes; a obra conhecidíssima é o primeiro tratado filológico em espanhol, e a defesa da literatura espanhola "antiga", das *Coplas* de Manrique, da *Celestina*, dos "romances viejos", é muito digna de nota, como atitude de um humanista tolerante. Mas Juan de Valdés nunca mais voltou ao assunto; por isso, os filólogos consideram o diálogo como *aperçu* genial de um grande precursor, enquanto os historiadores da literatura o preferem classificar como obra de ocasião, sem afinidade com as outras atividades de Juan de Valdés. Esta última afirmação não está certa. O *Diálogo de la lengua* parece-se bastante com os *Asolani*, de Bembo, e outras defesas da língua italiana contra os

---

28 Juan de Valdés, c. 1490-1541.
Diálogo de la lengua (c. 1535); *Alfabeto cristiano* (1536); *Las ciento diez consideraciones divinas; Comentarios a la epístola de san Pablo a los romanos; Comentarios a los salmos*; *Diálogo de doctrina christiana*, etc., etc.
Edição do *Diálogo de la lengua* por J. F. Montesinos (Clásicos Castellanos, vol. LXXXVI), e por J. Moreno Villa, Madrid, 1919.
M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles.* Vol. II. Madrid, 1880.
H. Heep: *Juan de Valdés in seinem Verhältnis zu Erasmus und dem Humanismus.* Leipzig, 1909.

latinistas. Mas Valdés não é, como os italianos, ciceroniano, e sim erasmiano; a sua atitude não pode ter os motivos de um Bembo – sentimento da nacionalidade romano-italiana – e sim outros: a preferência pela língua nacional, contra o latim da Igreja católica, é comum a todos os reformadores. Nesta altura, intervêm os protestantes ortodoxos: na "nuvem de testemunhas", que é a glória do século XVI, entre Lutero e Melanchthon, Calvino e Beza, Zwingli e Farel, Ochino e Knox, falta um espanhol; e quem poderia melhor preencher a lacuna do que Juan de Valdés, que traduziu o Evangelho de Mateus e os salmos para o castelhano e catequizou até os heréticos italianos? Valdés, porém, não é luterano, nem calvinista, nem ortodoxo de qualquer Igreja protestante. Partindo da seita mística dos "Alumbrados", fundando em Nápoles um grupo de "cristãos interiores", "catequizando en mal hora" a poetisa mística Vittoria Colonna, Juan de Valdés é um místico; e místicos não havia nem podia haver entre luteranos e calvinistas. Em Valdés revela-se de novo a raiz mística, derivada dos místicos holandeses, do pensamento de Erasmo. O ideal secreto de Erasmo fora uma "Terceira Igreja", entre Catolicismo e Protestantismo, a Igreja do humanismo cristão; nesta, o misticismo teria sido substituído pela inteligência esclarecida – mas não se fundam Igrejas sobre a inteligência. Em Juan de Valdés, erasmiano místico, sucumbiu a última possibilidade de uma Igreja erasmiana. A idéia da Terceira Igreja sobreviveu apenas fora do humanismo, entre os sectários anabatistas, nas massas incultas e excitadas pela inquietação social. Por isso, essas seitas e as suas sucessoras contribuirão, no século XVIII, para a vitória do racionalismo e da Revolução. Na hora de Juan de Valdés, porém, a aliança entre a Igreja romana e o humanismo, concluída em face da fogueira de Savonarola, estava quebrada; o concílio de Trento acabara com os restos do erasmianismo, e a hora do Barroco chegara.

A Reforma não podia deixar de exercer poderosíssima influência em todas as literaturas. A arma literária da Reforma era a tradução da Bíblia. Com a tradução do Novo testamento por Lutero, em 1522, iniciou-se a Reforma alemã, e a Reforma inglesa não ficou consolidada antes da aceitação da "Authorized Version", em 1611. Como nenhum outro livro, antes ou depois, a Bíblia divulgou-se nos países dos novos credos, tornou-se leitura diária de todas as classes, da aristocracia e dos eruditos até aos artífices e camponeses, conferindo nova dignidade, qua-

se dignidade sacral, à língua na qual o Verbo divino foi lido, e unindo a nação inteira em torno dessa língua, que era ao mesmo tempo a do culto, comum a todos; a Bíblia alemã, inglesa, holandesa, consolidou nações já conscientes; a nação dinamarquesa e a sueca foram criadas pelas Bíblias dos seus reformadores[29].

"Bíblia" não significa "livro", mas "livros". Com efeito, não se trata de um livro só, ou de dois – o Velho e o Novo Testamento – mas de duas coleções de literatura religiosa, histórica e poética, ou antes, de duas literaturas inteiras. O Velho Testamento é tudo o que ficou da literatura do antigo povo judeu, mas bastante para constituir uma literatura. Os grandes símbolos cosmológicos e os trabalhos e viagens pré-históricas dos patriarcas no Gênese, a legislação severa e teocrática dos outros livros do Pentateuco, as histórias de bravura e crueldade, devoção e apostasia de pastores e reis orientais, nos Juízes e Reis, a visão misteriosa da História universal, no Daniel, o idílio pastoral de Rute, a paixão nacional de Ester, o ardor sensual do Cântico dos Cânticos e o pessimismo desesperado de Jó, o cepticismo do Eclesiastes e a sabedoria prática dos Provérbios, e o desespero e júbilo lírico do Saltério, os hinos de Isaías e as lamentações de Jeremias, as reivindicações sociais de Amos e as visões de Ezequiel e dos outros profetas – nessa "velha" Bíblia há tudo o que a gente pode sentir e pensar e exprimir.

O Novo Testamento também constitui uma literatura independente: não está escrito no grego de Sófocles e Platão, mas na *koiné*, na "língua geral" das classes baixas da parte oriental do Império Romano, e é o único grande monumento literário daquele conglomerado de nações e das suas angústias e esperanças: os grandes discursos éticos de Jesus no *Evangelho segundo são Mateus*, as parábolas novelísticas do *Evangelho segundo são Lucas*, a teologia mística do *Evangelho segundo são João*, as vicissitudes da primeira história eclesiástica, nos Atos dos Apóstolos, eloqüência, sutileza teológica e abundância de coração, nas epístolas de são Paulo, visões monstruosas, ameaças terrificantes e hino interminável do *Apocalypsis* – os "livros" compreendem tudo, do começo até o fim do mundo.

---

29 H. Schoeffler: *Das Abendland und das Alte Testament*. Frankfurt, 1941.

O conhecimento desse Cosmos religioso e poético através das traduções abriu às nações européias mundos históricos e lados da natureza humana dos quais a literatura greco-romana não soubera nada. A transformação de todos os conceitos emocionais e intelectuais que a Europa experimentou pelo conhecimento da Bíblia só pode ser apreciada através da história complicada das traduções.

A primeira é a tradução alemã de Lutero[30]: o Novo Testamento, de 1522, e o Velho Testamento, de 1534. As traduções que os protestantes alemães hoje usam, exibem ainda o nome do reformador, nas folhas de rosto; mas diferem essencialmente do original. As sucessivas revisões do texto impuseram-se, não apenas pelos progressos da ciência filológica e exegética, mas em primeira linha pelos progressos da língua; só dificilmente se lê hoje o original. Lutero não criou a língua alemã moderna – só a usou e aperfeiçoou com mestria incomparável – nem a moldou definitivamente. Mas encheu-a. A língua alemã, da expressão solene ou erudita até a conversa simplíssima dos camponeses, está cheia de citações e alusões bíblicas, as mais das vezes já não reconhecidas como tais. Um alemão não pode dizer vinte palavras sem empregar uma expressão bíblica, quer dizer, luterana, e isto se aplica também aos católicos, que durante a unificação lingüística do século XVIII adotaram a língua de Lutero. Nem o racionalismo nem o classicismo de Weimar foram capazes de eliminar o caráter bíblico da língua alemã; um estudo especializado revelou a existência de inúmeras expressões e metáforas da Bíblia luterana nas poesias e escritos do menos cristão entre os poetas alemães, Goethe[31]; encontram-se metáforas bíblico-luteranas, e isso em número considerável, nas pastorais dos bispos católicos, que adotaram deste modo a língua do livro cuja propriedade os seus predecessores puniram pela morte dos heréticos. A unidade real da nação alemã ainda é duvidosa: até onde existe, é obra da Bíblia luterana.

---

30 Cf. nota 2.
P. Pietsch: *Martin Luther und die neuhochdeutsche Shriftsprache.* Breslau, 1884.
G. Buchwald e outros: *400 Jahre deutsche Lutherbibel*. Stuttgart, 1934.

31 V. Hehn: *Gedanken über Goethe*. 7ª ed. Berlin, 1909.

O mesmo fenômeno repetiu-se em várias outras nações européias. A "Statenbijbel"[32], projetada pelo sínodo da Igreja calvinista holandesa, em Dordrecht, em 1619, e realizada por uma comissão de seis tradutores até 1637, consolidou definitivamente as diferenças entre a língua holandesa e a língua alemã. A presença de dois flamengos entre aqueles tradutores deu à "Statenbijbel" um aspecto lingüístico mais geral e facilitou, três séculos mais tarde, a unificação lingüística dos holandeses protestantes e dos flamengos católicos. Na Escandinávia, a Bíblia quase criou línguas, literaturas e nações. Christiern Pedersen[33], padre dinamarquês que traduzira a crônica nacional de Saxo Grammaticus, tornou-se, por outra tradução, o reformador da Dinamarca: a Bíblia que se chama, do nome do rei que a autorizou, "Kong Christierns Bibel", e que é o primeiro monumento até hoje vivo da literatura dinamarquesa; em Pedersen encontram-se as últimas lembranças do passado pagão, conservadas nas crônica de Saxo, com a cristianização enfim completa. Entre os tradutores-reformadores do século XVI, a única personalidade que se pode comparar ao próprio Lutero, é o sueco Olaus Petri[34], chanceler, reformador, historiador, poeta, que deixou a memória do caráter mais poderoso e mais duvidoso da história nacional; em todo o caso, criou aos suecos a língua e a consciência nacional. Com Pedersen e Petri entram na literatura européia as duas nações que darão Ibsen e Strindberg. A Reforma, que significou retirada da Europa para os alemães, significou europeização para os povos nórdicos.

O caso mais importante é a Bíblia inglesa[35]. Mas a história é complicada. O primeiro tradutor é o principal: William Tindale. Da sua

---

32 C. C. De Bruin: *De Statenbijbel en zijn Voorgangers*. Leiden, 1937.

33 Christiern Pedersen, c. 1480-1554.
Novo Testamento (1529); *Christierns III Bibel* (1550). – Tradução de Saxo Grammaticus (1515).
C. T. Brandt: *Christiern Pedersen og hans Skrifter*. Kjoebenhavn, 1882.

34 Olaus Petri, 1493-1552.
Novo Testamento (1526); *Velho Testamento* (com o irmão Laurentius Petri; 1541); *Saltério* (1526).
H. Schueck: *Olaus Petri*. 4ª ed. Stockholm, 1922.

35 A. S. Cook: *The Bible and English Prose Style*. Boston, 1892.
J. Brown: *The History of the English Bible*. Cambridge, 1911.
D. Daiches: *The King Jame's Version of the English Bible*. Chicago, 1941.

tradução do Novo Testamento, em estilo solene e arcaico, que é um equivalente perfeito do latim da Vulgata, sobrevivem, quase sem alteração, os salmos como parte da liturgia anglicana. Tindale era protestante; mas a Inglaterra seguiu o caminho diferente de uma Reforma parcial, pela mera vontade do rei. Em 1539, o Bispo Miles Coverdale deu à nova Igreja Anglicana a *Great Bible*, da qual no ano seguinte, sob os auspícios do Arcebispo Cranmer, foi feita uma revisão: a *Cranmer Bible*. A reação católica da rainha Maria Tudor interrompeu a evolução, e nesse tempo, os protestantes ingleses, não satisfeitos com os trabalhos anteriores, criaram a *Geneva Bible* (1560), obra de William Whittingham; é a Bíblia dos puritanos, a Bíblia em cuja língua Cromwell arengou aos seus soldados, a Bíblia que acompanhou os "Pilgrim Fathers" para a América. Após a consolidação da Igreja anglicana pela rainha Elizabeth I, o Arcebispo Parker editou, em 1568, a *Bishop's Bible*; mas esta não satisfez, depois, o rei Jaime I, que dirigiu a igreja anglicana definitivamente para a "via media", meio termo entre protestantismo e catolicismo. Em 1604, o rei recomendou aos bispos nova tradução, que foi elaborada durante sete anos, por uma comissão de 47 tradutores, entre eles homens tão eruditos e santos como Andrewes. O resultado foi a tradução de 1611, chamada *King James' Bible*, do nome do monarca, ou *Authorized Version*, porque o seu uso foi "autorizado". Que significam essas complicações históricas?

Em parte, são conseqüências da índole bem inglesa daquela Igreja. Não foi criada pela consciência de reformadores eclesiásticos, nem pela vontade da nação, e sim por um ato arbitrário do rei Henrique VIII, que pretendeu conservar as instituições católicas e substituir apenas a autoridade papal pela autoridade do monarca. Não era possível, porém, afastar as influências protestantes, e o resultado, após muitas fases dolorosas de transição, foi aquela "via media": um "compromisso" bem inglês. A própria *King James' Bible* é, aliás, um "compromisso" entre a *Bishop's Bible* e o texto de Tindale. A *Authorized Version* é uma obra de arte extraordinária: reúne ao gênio lingüístico de Tindale, só comparável ao de Lutero, a serenidade equilibrada dos bispos e eruditos da "via media". O estudo das evoluções do texto, de Tindale até 1611, é sobremaneira atraente e esclarecedor quanto ao gênio da língua inglesa. Mas a *Authorized Version* não foi elaborada, afinal, para fins literários; tratava-se da tarefa de tornar aceitável

à nação inteira o texto do Verbo divino. Aquelas oscilações, durante quase um século, devem ter outro sentido, mais profundo do que os motivos políticos e filológicos indicam. A verdade é que a chamada *Authorized Version* nunca foi realmente "autorizada"; venceu pelo uso, o que é também um processo bem inglês, indicando que a obra resolvera satisfatoriamente uma dificuldade que ninguém quisera admitir. A língua inglesa é resultado da fusão de duas nações: dos anglo-saxões, de língua germânica, e dos normandos, de língua francesa. O equilíbrio, alcançado em Chaucer, foi novamente ameaçado pela Renascença, em favor dos elementos latinos. Quer dizer, a europeização da literatura inglesa era capaz de separar, outra vez, a nação em duas classes de línguas sensivelmente diversas. Só a Bíblia, o livro comum de todos, podia restabelecer o equilíbrio. Na língua da *Authorized Version*, escreveu Milton a sua poesia classicista e escreveu Bunyan a sua alegoria popular. A *Authorized Version* terminou, na Inglaterra, a fase da Renascença de importação estrangeira; transformou-se em fundamento lingüístico da literatura inglesa moderna.

Já se mencionou a idéia algo fantasiosa de explicar as particularidades da Espanha e da Rússia pela "falta de uma Renascença". Daria um resultado mais restrito e mais seguro a classificação das literaturas européias conforme as influências que receberam ou deixaram de receber das traduções bíblicas. Na Espanha, a influência da língua bíblica, através da Vulgata latina, limita-se a escritores eruditos. Em Portugal, a tradução da Bíblia (1791), pelo padre oratoriano Antônio Pereira de Figueiredo, partidário de Pombal, é uma obra notável de arte literária; mas chegou tarde demais. O sentido da expressão "influência das traduções da Bíblia" não se pode esclarecer melhor do que a propósito das traduções francesas[36]. Surgiram trabalhos apreciáveis: a primeira tradução (1528/1530) por Jacques Le Fèbre d'Étaples, protestante e antierasmiano; depois, a tradução calvinista (1535), de Robert Olivétan; enfim, a tradução de Sébastien Castellion (1555). Na literatura francesa existe uma grande tradição de linguagem bíblica: em Malherbe, Racine (*Athalie*), Bossuet, Chateaubriand, Lamennais, Vigny, Hugo. Contudo, é menos uma tradição do que uma série de casos individuais, porque no país católico não

36 E. Petavel-Olliff: *La Bible en France ou Les traductions françaises des Saintes Écritures*. Paris, 1864.

existe um texto bíblico geralmente conhecido e aceito que tivesse entrado na consciência lingüística da nação. Uma literatura coerente de inspiração bíblica só poderia existir, na França, entre os huguenotes do século XVI; existe, e é um dos resultados literários mais importantes da Reforma.

A literatura dos huguenotes perdeu a importância já muito antes da revogação do edito de Nantes; o classicismo vitorioso, católico, humanista e conformista, era incompatível com o calvinismo. A crítica francesa julgou a literatura dos huguenotes do ponto de vista do classicismo e chegou a equívoco: apreciou Marguerite de Navarre e a *Satire Ménippée* como representantes do "espírito gaulês"; desprezou Du Bartas; e quase esqueceu D'Aubigné. Evitando-se o anacronismo, o julgamento será diferente: não se encontrará muita coisa nos dois primeiros; D'Aubigné já foi reconhecido como o grande poeta que é; e quanto a Du Bartas, resta colocá-lo na situação histórica que lhe cabe.

Marguerite de Navarre[37] foi uma grande personalidade, de costumes severos e profundamente religiosa. É necessário prestar atenção às lições morais tiradas por ela dos contos licenciosos do *Heptaméron*, obra à maneira de Boccaccio. A sua poesia religiosa não é menos moralista, de tipo medieval, e as suas poesias profanas não revelam espírito da Pléiade, e sim o estilo de Marot. O protestantismo de Marguerite de Navarre é oposição de uma alma medieval, à qual não são alheias certas licenças, inadmissíveis dentro da Renascença cristã; é esse medievalismo que parece "espírito gaulês".

Equívoco parecido torna possível um julgamento mais favorável da *Satire Ménippée*[38]. Brunetière, munido dos antolhos do classicista e do

---

37 Marguerite de Navarre, 1492-1549.
Le miroir de l'âme pécheresse (1531); *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses* (1547); *Heptaméron* (1558).
Edição do *Heptaméron*, por F. Dillaye, 3 vols., Paris, 1879.
P. Jourda: *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre*. 2 vols. Paris, 1931.
L. Febvre: *Autour de "l'Heptaméron"*. Paris, 1944.

38 *Satire Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris* (1594).
Edição crítica por F. Giroux, Laon, 1897.
F. Giroux: *La composition de la "Satire Ménippée"*. Laon, 1904.

político tradicionalista, negou valor à obra, que é a sátira mais elaborada da literatura francesa, sátira contra os revoltados católicos da Ligue e em favor do rei legítimo Henrique IV, que terminará a guerra civil, convertendo-se ao catolicismo e concedendo tolerância aos protestantes. As "parades" dos católicos e as "harangues" dos seus chefes são obras-primas de jornalismo parodístico. A forma é das danças macabras ou do *Narrenschiff*, e os autores são burgueses do tipo da burguesia medieval, se bem que de formação humanista: o juiz Nicolas Rapin, o Cônego Pierre Le Roy, o Professor Jean Passerat, o *clerc* jurídico Jacques Gillot, o jurisconsulto Pierre Pithou, o advogado Giller Durant, o Professor Florent Chrestien. É uma obra de espírito "flamboyant", não "gaulês", e o uso ocasional de latim macarrônico lembra mais Folengo do que Rabelais. "Ces messieurs" são representantes do antifeudalismo da cidade medieval, apoiando o rei contra os aristocratas "fuori le mura". O fato, salientado por Brunetière, de que a *Satire Ménippée*, chegando tarde, não contribuiu muito para a vitória do rei, é só sintoma político do arcaísmo literário da sátira. E se a *Satire Ménippée* não pertence ao número reduzido das grandes sátiras que sobrevivem aos acontecimentos que as produziram, é porque não se apóia em convicções morais, permanentes, e sim em conveniências políticas do momento.

Deste modo, nem as obras de Marguerite de Navarre nem a *Satire Ménippée* constituem contribuição real para uma literatura francesa da Reforma; o lugar que a história literária lhes deu cabe a Du Bartas e D'Aubigné.

No conceito usual da sátira acentua-se demais o elemento cômico; as grandes sátiras da literatura universal nem sempre dão para rir, e o próprio riso é amargo. Há a sátira à maneira de Juvenal, na qual a "indignatio facit versus", e é desse tipo a sátira de D'Aubigné[39]. O classicismo

---

39 Théodore Agrippa d'Aubigné, 1551-1630.
Les Tragiques (1616); *Les Aventures du baron de Faeneste (*1617); *Histoire universelle* (1626); *La vie à ses enfants* (publ. 1731); *Le Printemps, stances, et odes* (descob. e public. por Ch. Read, 1874).
Edição crítica das *Tragiques* por A. Garnier e J. Plattard. 4 vols., Paris, 1932/1933.
S. Rocheblave: *Agrippa d'Aubigné*. Paris, 1910.
J. Plattard: *Agrippa d'Aubigné*. Paris, 1931.
I. Buffum: *Agrippa d'Aubigné's "Les Tragiques". A Study in the Baroque Style in Poetry.* New Haven, 1951.

francês, porém, não admitiu esta variedade de gênero; sátira, para Boileau e para Voltaire, significa riso elegante ou de *bonhomme* sobre as grandes e pequenas fraquezas de outra gente, sátira à maneira de Horácio; e as *Tragiques*, essa sátira imensa contra a aliança do catolicismo fanático e do maquiavelismo cruel, só podiam ser interpretadas como poema épico das guerras de religião, gênero que repugna ao gênio francês. Além de tudo isso, a ideologia protestante de d'Aubigné era incompatível com o conformismo dos clássicos franceses e D'Aubigné foi esquecido. Quando o redescobriram, a superficialidade de um Faguet podia falar em "grande jornalismo metrificado", e a crítica psicológica podia explicar tudo pelas terrificantes lembranças de infância do poeta, que já com oito anos assistira à execução indescritivelmente cruel dos protestantes em Amboise, e a quem o cheiro de sangue perseguiu durante a vida inteira. A noite de são Bartolomeu encontrou em D'Aubigné o poeta das "cités ivres de sang"; sobre

> "l'heure que le ciel fume de sang et d'âmes...";

D'Aubigné pronunciou a maldição dantesca do

> "... de l'enfer il ne sort
> Que l'éternelle soif de l'impossible mort";

à pergunta indignada a Deus:

> "Veux-tu longtemps laisser, en cette terre ronde,
> Régner ton ennemi?"

responde a profecia, digna dos profetas mais furiosos do Velho Testamento:

> "Venez, célestes feux, courez, feux éternels,
> Volez! ceux de Sodome oncques ne furent tels."

O próprio D'Aubigné confessa:

> "...................mes vers échauffés
> Ne sont rien que de sang et de meurtre étoffés."

Mas até no "dies irae" do *Jugement*, o poeta ao qual a comparação com Dante não esmaga, encontra o seu Paraíso dos eleitos, onde

"L'air n'est plus que rayons, tant il est semé d'anges."

Acumularam-se, com intenção, as citações. Se a indignação jamais fez versos, nunca os fez mais poderosos. D'Aubigné é, sem dúvida, um dos maiores poetas da língua francesa.

Mas este D'Aubigné não é D'Aubigné inteiro. Existe o outro, o dos versos apaixonados a Diane Salviati. O torturado que no começo do *Printemps* foge para "les déserts, les roches égarées", não é o poeta da "Église du désert", como os huguenotes chamavam a sua Igreja sem existência legal: é o poeta da *Hécatombe*, repetindo em 100 sonetos petrarquescos, mas cheios de paixão violenta, que "Diane me tue". É o mesmo D'Aubigné que, já com quase 70 anos de idade, lançou contra a corte corrompida de Maria de Médicis o romance satírico *Les aventures du baron de Faeneste*, desta vez uma sátira que pretende matar pelo riso. Do encontro da indignação moral com a paixão violenta nasceu a sátira das *Tragiques*, nas quais *Miséres, Princes* e *Chambre dorée*, lembrando as "malebolge" de Dante, estão ao lado dos livros *Feux, Fers*, *Vengeance* e *Jugement*. Aos poetas da Pléiade, e aos classicistas igualmente, D'Aubigné podia responder:

"Ce siècle, autre en ses moeurs, demande un autre style."

Se o calvinismo francês não tivesse perdido a sua força em "sang et meurtre", D'Aubigné teria sido o primeiro grande poeta de um Barroco francês.

Esta última hipótese contribui para a compreensão do curioso destino literário de Du Bartas[40]: um dos poetas franceses de maior sucesso no estrangeiro, desprezado porém na França. A sua *Semaine* é uma versificação exuberante, mas pouco hábil, do "Hexaemeron", dos seis dias da criação do mundo, segundo a descrição no começo do Velho Testamento. O sucesso desse poema no século XVII foi, fora da França, espantoso. Para

---

40 Guillaume de Salluste, sieur Du Bartas, 1544-1590.
La première Semaine (1578); *Seconde Semaine* (incompl.; 1584).
Edição por U. T. Holmes, J. C. Lyons, R. W. Linker. 3 vols., Chapel Hill, 1935/1940.
G. Pellissier: *La vie et les oeuvres de Du Bartas*. Paris, 1882.
H. Ashton: *Du Bartas en Angleterre*. Paris, 1908.
M. Braspart: *Du Bartas, poète chrétien*. Neuchâtel, 1948.

começar pela Inglaterra protestante: *La Semaine*, traduzida pelo puritano Josuah Silvester, influenciou Phineas Fletcher e, o que é mais notável, vestígios seus encontram-se no *Paradise Lost*, de Milton. A obra foi traduzida pelo maior dos poetas holandeses, Vondel, e inspirou Arrebo, o primeiro grande poeta da literatura dinamarquesa. Na própria Itália, Tasso imitou-a no *Mondo creato*, e até de um espanhol, Alonso de Azevedo, existe uma *Creación del mundo* (1615). A glória de Du Bartas reacendeu-se no século XVIII; as suas descrições da natureza serviram de modelo à corrente paisagista do pré-romantismo, desde Thomson, e um dos últimos admiradores de *La Semaine* foi Goethe. Na França, porém, a fama de Du Bartas acabou com a reforma classicista da poesia, por Malherbe; desde então, o poeta de *La Semaine* aparece aos franceses como maneirista, cheio de mau gosto e de todos os defeitos da Pléiade sem os seus encantos: hipertrofia de metáforas e neologismos, linguagem artificial. O julgamento não é de todo injusto: Du Bartas é caricatura de Ronsard; mas, da mesma maneira – sem tentativa de comparar os valores, que seria absurda – que Góngora é a "caricatura" de Garcilaso de la Vega, e como Marino é a "caricatura" dos petrarquistas do "Cinquecento". Em toda a parte se encontram as raízes do estilo barroco no próprio estilo renascentista: no artifício de uma linguagem culta, diferente da comum, na paixão pelas alusões eruditas e mitológicas, na elaboração de metáforas estereotipadas, usadas como hieróglifos de uma escrita secreta; "el gongorismo es la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento, es decir, la síntesis española de la tradición poética greco-latina."[41] Du Bartas é o "Góngora" de Ronsard; daí o seu êxito espantoso no Barroco, mas só fora da França que voltou ao classicismo. Esse fato permite algumas conclusões importantes: existe um Barroco protestante; quem resistiu com a maior tenacidade ao Barroco, não foram os protestantes e sim a França da Contra-Reforma católica; enfim, a "síntese francesa" teria sido obra dos anti-humanistas e antierasmianos franceses, dos huguenotes. Mas estes foram vencidos. Por isso, Du Bartas não é um começo, mas um fim.

---

41 Dám. Alonso: "La lengua poética de Góngora, I". (*Revista de Filología Espanõla*, Anejo XX, Madrid, 1935.)

Na França da segunda metade do século XVI, a fronteira entre as confissões é sobretudo uma fronteira social: as massas do povo continuavam católicas; a aristocracia, a alta burguesia e os jurisconsultos constituíam uma elite protestante, o que também os predispunha para o estilo barroco. Nos países onde a população inteira se tornou protestante, faltou esse elemento da evolução estilística; o Barroco protestante tem outras razões de ser. A Reforma alemã, dinamarquesa, sueca é movimento popular, e ao povo é que se dirige a literatura reformatória dos países germânicos.

A base dogmática do luteranismo exclui a mística; não pode haver união mística entre o pecador obstinado e confiante e o seu Deus, que só se revela na fé. Mas isso não exclui relações, por assim dizer, íntimas, como que familiares. A devoção luterana tem algo de intimismo pessoal, aproximando-se de certos sentimentalismos religiosos da Idade Média; só lentamente os luteranos conseguiram separar-se da mariologia, e Bernard de Clairvaux se conservou sempre, para eles, um nome caro. A religiosidade luterana é expressão fiel da vida luterana: pequenos-burgueses e camponeses, excluídos da vida pública pelas autoridades nas quais têm confiança absoluta, cumprindo religiosamente os deveres da sua profissão e da vida familiar, lendo de noite a Bíblia em presença dos filhos e dos criados; e no domingo, cantando na igreja os corais, acompanhados de órgão, que constituem a parte central da liturgia luterana. É uma literatura *sui generis*, a poesia lírica eclesiástica dos luteranos alemães[42], feita para o povo e cantada pelo povo. Não pode exibir galas barrocas; retoma a tradição da canção popular alemã, do *lied*. Por isso, esses textos, expressões íntimas da alma alemã, são intraduzíveis; o que pode dar aos estrangeiros uma idéia deles é a música de Bach. Nas guerras da Contra-Reforma, os protestantes deixaram-se matar "pela Bíblia e pelo Gesangbuch"; o "Gesangbuch" é a coleção das canções que se cantam na igreja luterana.

42 Edição: *Das deutsche Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, edit. por A. F. W. Fischer e W. Tuempel. 6 vols., Gütersloh, 1904/1916.
P. Nelle: *Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes.* 3ª ed. Leipzig, 1928.

O fundador foi o próprio Lutero[43]: as suas 37 canções, na maior parte versões de salmos, não são obras de um poeta, mas efusões ocasionais, em língua dura e inábil que não revela o grande prosador, mas são sinceras, às vezes tão irresistíveis como a "marselhesa" da Reforma, o "Ein feste Burg ist unser Gott", às vezes íntimas como "Vom Himmel hoch da komm ich her", às vezes angustiadas como "Mit Fried und Freud fahr ich dahin". Os primeiros versos de muitos corais de Lutero e dos seus sucessores são conhecidíssimos no mundo inteiro, porque deram tema e título às cantatas de Johann Sebastian Bach. Assim, "Allein Gott in der Höh' sei Eher" e "O Lamm Gottes unschuldig", de Nicolaus Decius (c. 1523); "Wachet auf, ruft uns die Stimme", de Philipp Nicolai (1556-1608); "Wie schön leuchtet der Morgenstern", de Josua Stegman (1588-1632); "Jerusalem, du hochgebaute Stadt", de Johann Matthaeus Mayfarth (1590-1642); "Nun danket alle Gott", de Martin Rinckart (1586-1649); "O Gott, du frommer Gott", do vigário Johann Heermann (1585-1647), ao qual o "Gesangbuch" deve mais canções do que a qualquer outro poeta da época. Alguns dos corais mais conhecidos são obras de príncipes, como "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'," do Duque Guilherme II de Weimar († 1662), ou a popularíssima canção, usada na ocasião dos enterros, "Jesus, meine Zuversicht", da princesa Luise Henriette de Brandenburgo (1627-1667); como para provar que a poesia luterana é obra da nação inteira, constituindo o "povo de Deus".

Essas canções não podem ser lembradas sem a música que as acompanha. Poesia autônoma é, porém, a de Paul Gerhardt[44], o maior poeta da igreja luterana; aproxima-se mais do que os outros poetas dos corais da poesia lírica "moderna", do século XVIII. "Nun ruhen alle Waelder", "Ich Weiss dass mein Erloeser lebet", "Befiehl du meine Wege", são as mais belas canções eclesiásticas populares da literatura universal, e "O Haupt voll Blut und Wunden"

---

43 Cf. nota 2.

44 Paul Gerhardt, 1607-1676.
Geistliche Andachten (1667).
Edição por Ph. Wackernagel, 9ª ed., Gütersloh, 1907.
H. Petrich: *Paul Gerhardt*. Gütersloh, 1914.
K. Hesselbacher: *Paul Gerhardt.* Leipzig, 1936.

(versão livre do "Salve caput cruentatum", de Bernard de Clairvaux) figura dignamente na *Paixão segundo são Mateus*, de Johann Sebastian Bach.

Existe, aliás, certa desarmonia entre a poesia extremamente simples daquelas canções e a música altamente elaborada, barroca, de Bach. Mas a poesia religiosa dos poetas alemães cultos da época também devia fatalmente exercer influência no "Gesangbuch", manifestando-se no estilo mais artificial ou na emoção mais intensa de corais "barrocos" como "O Ewigkeit, du Donnerwort", de Johann Rist (1607-1667), "Schmuecke dich, o liebe Seele", de Johann Frank (1618-1677), "Lobe den Herrn, den maechtigen Koenig der Ehren", de Joachim Neander (1650-1680). A canção luterana acabou, enfim, em artifícios e sentimentalismo.

Tinha começado como poesia popular; tinha recebido influências barrocas; e perdeu, enfim, sua razão de ser, adaptando-se ao racionalismo sentimental da ilustração alemã[45].

Merece ainda menção, por motivos especiais, a poesia luterana dinamarquesa. O seu caminho de evolução foi o contrário do da alemã. Começou com a poesia elaborada de Arrebo[46], que imitou no *Hexaemeron* a *Semaine*, de Du Bartas, e é chamado o "pai da literatura dinamarquesa"; e chegou ao cume em Thomas Kingo[47]. Este é um grande poeta, talvez maior do que qualquer dos luteranos alemães. Escreveu canções para as ocasiões rotineiras da vida de paróquia e para a devoção individual, verdadeiros salmos, não indignos do rei israelita, em forma muito simples e de emoção intensa; as classes altas da Dinamarca do século XVII falavam alemão, e só o povo conservava a língua nacional; a canção eclesiástica de Kingo, dizia-se, "abriu a esse pobre povo as portas do Céu". Dele descende, ainda no século

---

45 K. Berger: *Barock und Aufklärung im geistlichen Lied*. Marburg, 1951.

46 Anders Christensen Arrebo, 1587-1637.
Kong Davids Psalter (1623); *Hexaemeron Rhytmico-danicum (*publ.1661).
H. F. Roerdam: *Mester Anders Christensen Arrebos Levnet og Skrifter*. Kjoebenhavn, 1858.

47 Thomas Kingo, 1634-1703.
Aandeligt Sjungekor (1674-1681).
H. Graversen: *Salmedikteren Thomas Kingo*. Kjoebenhavn, 1911.
H. Brix: *Toren fra Himlera*. Kjoebenhavn, 1912.

XIX, a canção eclesiástica de Grundtvig, que foi o criador das famosas universidades populares e da civilização democrática da Dinamarca.

A atmosfera da literatura luterana é privada, doméstica; é atmosfera de casa de família, de igreja de aldeia. Na poesia dos calvinistas há algo da alta sociedade. O voluntarismo tempestuoso dos adeptos de Calvino, certos de serem eleitos pela predestinação divina, rejeitou a proteção do Estado autoritário; organizaram-se em comunidades independentes, democráticas, que acabaram conquistando o Estado e impondo-lhe a soberania popular e a disciplina cristã. São os futuros liberais, democratas e não-conformistas de toda a espécie. Um homem assim encontra-se nos começos da literatura calvinista dos Países-Baixos, Marnix van St. Aldegonde[48], o famoso burgomestre de Antuérpia, aristocrata orgulhoso e chefe da revolução popular, perseguidor fanático dos católicos e profeta da tolerância religiosa, jornalista em inúmeros tratados e folhetos, em língua francesa, contra a dominação espanhola, e poderoso poeta em língua holandesa: o *Bienkorf der H. Roomsche Kerke* é uma sátira violenta contra a Igreja romana, apresentada como colméia pululando de prelados e jesuítas, ridicularizados em palavras e palavrões enormes, neologismos grosseiros, que lembram a língua de Rabelais. Os salmos de Marnix soam como canções bélicas; e uma vez conseguiu escrever um *lied* realmente emotivo, religioso: o "Wilhelmus van Nassouwe", que é até hoje o hino nacional da Holanda.

Na poesia reformatória da Holanda lutam incessantemente o estilo popular e o estilo barroco: é uma nação de humanistas, burgueses e camponeses, unida pela religião igualitária. O tom popular é mais forte – e isto é significativo – na poesia das minorias religiosas: Johannes Stalpaert van der Wiele[49], vigário católico, poeta ingênuo de devoção medieval e ex-

---

48 Philips van Marnix van St. Aldegonde, 1538-1598.
Bienkorf der H. Roomsche Kerke (1569); *Psalmvertaling* (1591); inúmeros tratados políticos e teológicos em francês e em holandês.
G. Tjalma: *Philips van Marnix, heer van Saint-Aldegonde*. Amsterdam, 1896.
A. A. Van Schelven: *Marnix van Saint-Aldegonde*. Utrecht, 1939.

49 Johannes Stalpaert van der Wiele, 1579-1630.
Den Schat der geestelijcke Lofsangen (1632).
L. C. Michels: *Stalpaert van der Wiele*. Tilburg, 1906.
G. J. Hoogewerff: *De dichter Stalpaert van der Wiele*. Bussum, 1920.

pressão já pré-barroca, e Camphuysen[50], pregador não-conformista, muito perseguido, grande poeta menor que sabe exprimir emoções simples em formas complicadas que parecem simples – o que é arte consumada. Camphuysen é o poeta religioso mais querido da Holanda; os sete versos de rima única do seu poema "Daar moet veel strijds gestreden zijn..." acompanharam gerações de holandeses no desespero, na gratidão, e para a cova. O lado grandioso do calvinismo, em que a majestade divina, despida de música e artes, se revela só no verbo, é representado por Jacobus Revius[51], dono de ritmos violentos contra os papistas e de acordes como de órgãos para os seus, e também de confissões contritas. Revius é poeta de alta musicalidade e de ortodoxia impecável; as suas qualidades, modificadas pelo espírito do Rococó, voltam na poesia de Jan Luyken[52], cuja religiosidade íntima, quase luterana, influenciada pela leitura dos místicos alemães, se revela, nas poesias profanas, de espontaneidade surpreendente, festejando os passeios ao ar livre e o canto dos pássaros, cheia das boas coisas da natureza e até do amor sensual. Já se sente o ar livre do século XVIII. O estilo poético dessa lírica protestante holandesa já é, aliás, barroco; na Holanda se pode falar em Barroco protestante[53].

O sonho de Erasmo, a "Terceira Igreja" entre catolicismo e protestantismo, a igreja dos humanistas, pura como a protestante e bela como a católica, não se realizou. Mas realizou-se outra "via media" entre as confissões: o "compromisso" inglês, a Igreja anglicana. Só no século XVIII

---

50 Dirck Rafaelsz Camphuysen, 1586-1627.
Stichtelijke Rijmen (1624) (mais de 30 edições).
L. A. Rademaker: *Didericus Camphuysen. Zijn leven en Werken*. Haarlem, 1898.
J. C. Van der Does: *Dirck Rafaelsz Camphuysen*. Purmerend, 1934 (com antologia).

51 Jacobus Revius, 1581-1658.
Over-Ijsselsche Sangen en Dichten (1630).
E. J. M. P. Meyjes: *Jacobus Revius, zijn leven en werken*. Amsterdam, 1895.
W. A. P. Smit: *De dichter Revius*. Amsterdam, 1928.

52 Jan Luyken, 1649-1712.
Edição por M. Sabbe, Zutphen, 1899.
Duytsche Lier (1671); *Jesus en de Ziel* (1678).
J. P. Van Melle: *De "olde" Jan Luyken*. Rotterdam, 1912.

53 G. E. Van Es: *Barokke lyrick van protestantsche Dichters*. Haarlem, 1946.

essa Igreja toma as feições do liberalismo e no século XIX irá declarar-se protestante, não sem excitar a oposição interna do "Oxford Movement". A princípio, o "protestantismo" da Igreja da Inglaterra limita-se à independência administrativa em relação a Roma, ao uso da língua nacional no culto, enquanto as modificações do dogma ficam muito cautelosamente formuladas. A Igreja anglicana confessa-se cismática, mas não se julga herética. É uma Igreja "católica" sem papa, com arcebispos e bispos casados, catedrais e liturgia, mas sem monges. Um "compromisso" tão artificial não pode ter forte base popular. Durante certo tempo, os ingleses não sabiam bem se eram protestantes ou católicos; certas alusões em Shakespeare não se explicam por um suposto catolicismo secreto do poeta, mas por essa ambigüidade generalizada. No começo do século XVII, a Igreja anglicana é uma Igreja de *scholars* de Oxford e Cambridge, de prelados e jurisconsultos eruditíssimos, de equilíbrio sereno; o povo permanece católico ou adere ao puritanismo. Só durante as lutas constitucionais, quando aristocratas alegres e camponeses ingênuos apóiam o rei da casa Stuart contra o parlamentarismo dos puritanos, é que a Igreja anglicana encontra uma base popular. A literatura da "via media" reflete essa evolução.

A fase inicial, católica, é representada pela liturgia anglicana, o *Book of Common Prayer*[54]. A sua história complicada acompanha a das versões inglesas da Bíblia; no centro dos esforços dos redatores e revisores está a vontade de exprimir em inglês solene e popular ao mesmo tempo as fórmulas da liturgia latina. O resultado é surpreendente. Na *praefatio* das Missas católicas para Natal, Epifania, Páscoa e certas outras festas, o celebrante canta com o coro: "ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus cumque omni militia caelestis exercitus hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicents: Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus, Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis." E no *Book of Common Prayer*, na "Order for the Administration of the Lord's Supper", aquele texto aparece assim: "Therefore with An-

---

54 *The Book of Common Prayer* (1549; revisão, 1559).
F. Procter e W. H. Frere: *New History of "The Book of Common Prayer"*. 2ª ed. London, 1902.

gels and Archangels, and with all the Company of Heaven, we laud and magnify thy glorious Name; evermore praising Thee, and saying, Holy, holy, holy, Lord God of Hosts, Heaven and Earth are full of thy glory; Glory be to Thee, O Lord most High. Amen." O texto inglês é menos solene, menos pomposo; mas dá, estranhamente, a impressão de ser mais arcaico; Rudolf Otto diria que tem maior "valor numinoso". Fora da liturgia romana não existe no mundo outra comparável a esta inglesa. Nasceu a dignidade de uma língua, destinada a grandes coisas.

Depois, a Igreja é dos *scholars*. Figura aristocrática é Lancelot Andrewes[55], colaborador da *Authorized Version* da Bíblia e um dos santos da corrente católica dentro da Igreja Anglicana. Os seus sermões, dirigidos a um público de teólogos e eruditos, são de leitura difícil, não pela forma, mas pelo rigor dogmático das deduções e pelo rigor lógico da sintaxe; mas por trás da erudição arde a fé mística que lhe inspirou as *Preces privatae*: não eram destinadas à publicação, essas rezas que o santo redigiu para o seu uso particular, em grego, ou hebraico, como se quisesse falar com Deus nas línguas em que falava o Espírito Santo. Já foram comparadas aos exercícios de santo Inacio de Loyola, mas parecem-se mais com os hinos da Igreja oriental. No fundo, não existe coisa parecida no mundo. Com Andrewes, essa Igreja oficial alcança profundeza religiosa. Com Richard Hooker[56], alcança forma humanista. É um conservador bem inglês, representante de uma Igreja aristocrática, fidelíssima ao Estado, e, contudo, conservando a independência orgulhosa de uma igreja católica, composta de ingleses livres. Escreve um inglês quase latino, de largos períodos ciceronianos, e apesar disso de uma naturalidade como de conversa entre *gentlemen* no clube. Hooker é todo dignidade, pre-

---

55 Lancelot Andrewes, 1555-1626.
Sermons (edit. pelo bispo Laud, 1629); *Private Devotions* (*Preces Privates*, edit. 1647).
Tradução das *Private Devotions* por F. E. Brightman, London, 1903.
A. S. Cook in: *Cambrigde History of English Literatur*, vol. IV, 2ª ed., 1919.

56 Richard Hooker, 1554-1600.
Of the Lawes of Ecclesiasticall Polity (1594-1600).
V. Staley: *Richard Hooker*. London, 1907.
P. Schuetz: *Richard Hooker, der Theologe des Anglikanismus*. Halle, 1922.
E. T. Davies: *The Political Ideas of Richard Hooker*. London, 1946.

lado, universitário, e, no entanto, homem prático, com senso parlamentar. É o "compromisso" encarnado, um inglês admirável.

A biografia de Hooker foi escrita por Izaak Walton, comerciante de ferragens na City de Londres e mestre imortal dos pescadores à linha. Começa a fase popular da Igreja anglicana, "popular", porém, entre aspas: será sempre Igreja dos que cursaram boas escolas ou são "pessoas gradas", tais como os "cavaliers" que apóiam o rei. George Wither[57] não era destes; era puritano e bateu-se pelo Parlamento. Mas começou escrevendo versos eróticos como os "cavaliers" – "I loved a lass, a fair one" e "Shall I, wasting in despair" estão em todas as antologias – e os seus hinos não têm nada em comum com a poesia puritana; são canções simples e sinceras que os anglicanos adotaram, e Wither é considerado como o criador da hinografia da Igreja da Inglaterra. O mestre, porém, é Quarles[58], que tampouco é grande poeta: mas os seus *Emblemes*, espécie de epigramas espirituosos de conteúdo religioso, "*metaphysical poetry* de lugares-comuns", tornaram-no popular, e os seus hinos são autênticas canções eclesiásticas no sentido dos corais alemães. Com Quarles principia a evolução, dentro da igreja aristocrática e humanista, para a religiosidade popular; no século XVIII, encontrará sucessores entre os metodistas e em Cowper, o poeta religioso do pré-romantismo.

O resultado da Reforma são três Igrejas – a luterana, a calvinista, e a anglicana – diferentes não apenas pelos aspectos administrativos, dogmáticos e litúrgicos, mas também com respeito às bases e doutrinas sociais[59]. A Igreja luterana – a dos pequenos-burgueses, camponeses e bu-

57 George Wither, 1588-1667.
Faire-Virtue, the Mistress of Philarete (1622); *Hymnes and Songs of the Church* (1624); *Psalmes of David* (1632).
Edição (com introdução) por F. Sidgwick, 2 vols., London, 1902.
C. H. Firth: "George Wither". (In: *Review of English Studies*, 1926.)

58 Francis Quarles, 1592-1644.
Divine Poems (1630-1634); *Emblemes* (1635).
A. H. Nethercott: "The Literary Legend of Francis Quarles". (In: *Modern Philology*, 20, 1923.)

59 E. Troeltsch: *Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen*. 2ª ed., Tübingen, 1912.
As conclusões desta obra monumental precisam, após tantos anos, de certas retificações. Conforme os estudos de W. Elert (*Morphologie des Luthertums*, 2 vols., Berlin,

rocratas – separada da vida pública, cultivando as virtudes da vida profissional e familiar, educando cidadãos, submissos de Estados autocráticos e pensadores libérrimos de teorias audaciosas, será a Igreja das universidades e exércitos prussianos. A Igreja calvinista – a dos burgueses e eruditos – apoderando-se da direção política, cultivando o senso prático e a vontade independente, educando democratas oposicionistas e grandes capitalistas, será a Igreja do imperialismo e liberalismo anglo-saxônico. A Igreja anglicana – a dos aristocratas e professores – escolheu a "via media" entre humanismo prático e religiosidade católica. Neste sentido, a Igreja da Inglaterra é um ramo, socialmente pacificado, da "Terceira Igreja" de Erasmo. O outro ramo da "Terceira Igreja" é o dos sectários radicais, radicais na dogmática e na revolução social. Destes surgirão as mil seitas do mundo anglo-americano, precursoras do livre-pensamento e do socialismo. Mas a "Terceira Igreja" não é, por definição, protestante, e sim supraconfessional, protestante e católica ao mesmo tempo – e este humanismo católico teria desaparecido inteiramente do mundo do catolicismo romano?

Não desapareceu inteiramente. Por uma das famosas "ironias da História", aquele humanismo subsiste dentro da própria Igreja romana reformada pelo concílio de Trento. Com efeito, ao lado das Igrejas reformadas do protestantismo, existe na Europa, ao terminar o século XVI, mais uma Igreja reformada: a católica apostólica romana[60]. O sentido desta Reforma só podia ser uma reafirmação: a do livre-arbítrio, contra o determinismo dos protestantes. Definindo a doutrina que Erasmo tinha defendido em *De libero arbitrio*, a Igreja romana tornou-se herdeira do humanismo, salvando-o no momento do naufrágio definitivo dos humanistas. Está em relação íntima com isso o papel curiosamente ambíguo dos jesuítas. No momento em que a unidade espiritual do Ocidente se quebrou e a função do latim como língua internacional começou a enfraquecer, os jesuítas

---

1931/1933), o conceito da separação radical entre a Igreja e mundo, no luteranismo, já não pode ser mantido, ou pelo menos é susceptível de modificações.

60 Na enorme biblioteca sobre a Contra-reforma preponderam os pontos de vista da história eclesiástica e da história política, escurecendo-se o papel do Concílio de Trento na evolução da civilização moderna. Uma interpretação mais justa iniciou-se com E. Gothein: *Ignaz von Loyola und die Gegenreformation.* Berlin, 1895.

salvaram pela *Ratio studiorum* o ensino das línguas clássicas, e com isso a sobrevivência do humanismo. É certo que fizeram isso para salvar a unidade romana da Igreja e revivificar os restos do universalismo medieval; e neste sentido a atuação dos jesuítas era passadista, "reacionária", em acordo com a sua atuação política contra as novas estruturas nacionais na França, Alemanha, Países-Baixos e Inglaterra. Já se observou, porém, o número considerável de jesuítas que desenvolveram atividades de oposição, "democráticas", como de "tribunos": os padres Mariana e Antônio Vieira, na Península Ibérica, Contzen na Alemanha, Skarga na Polônia. Já se observou que na grande luta entre a Companhia de Jesus e o jansenismo foram os jesuítas que defenderam os princípios "modernos", os do livre-arbítrio e da "acomodação" da religião às necessidades da vida no mundo. Essa atitude obedeceu estritamente às doutrinas do concílio de Trento, na elaboração das quais os jesuítas tinham colaborado da maneira mais decisiva – os padres jesuítas Jacobus Laynez e Alphonsus Salmeron eram legados pontifícios.

A Companhia de Jesus é uma fundação espanhola. Laynez e Salmeron eram espanhóis. No princípio que defenderam havia uma parcela de individualismo espanhol – o tipo de religiosidade dos *Exercitia spiritualia* é individualista – e uma parcela de erasmismo. A Europa contra-reformada será espanhola; compreende a Itália, Alemanha meridional e ocidental, Áustria e Bélgica, com postos avançados na França. Os efeitos serão diferentes. Na própria Espanha, o zelo da liberdade fomentará certo heroísmo vazio, o dom-quixotismo. No resto da Europa, as conseqüências serão outras.

A Renascença fora a aliança da aristocracia e do humanismo. A Reforma e o concílio de Trento colaboraram para esmagar o humanismo independente (a "Intelligentzia" da "Terceira Igreja", odiada igualmente por protestantes e católicos), e a herança cabe a outra aliança, à aliança entre o Estado burocrático e a burguesia. É o Estado absolutista do Barroco que destrói os restos do feudalismo, e, embora revestindo-se de todas as pompas aristocráticas, serve aos desígnios econômicos da burguesia. A política dos jesuítas em face dos Estados absolutistas era oportunista; dependia da atitude dos soberanos com relação à Igreja. Com isso, os jesuítas, defendendo ao mesmo tempo o direito divino dos reis e o direito de re-

sistência do povo, fomentaram a inquietação, colaborando com correntes paralelas dentro das nações protestantes. Assim se criou uma mentalidade antitética, pondo em movimento dialético a pompa monárquica, que parecia estabelecida por Deus para toda a eternidade. Essa mentalidade antitética é a do Barroco.

Índice onomástico de autores

A

B

C

D

E

F

G

H

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Z

O

P

Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978), cidadão austríaco e brasileiro, estudou matemática, física e química na Universidade de Viena, onde se doutorou em letras e filosofia. Paralelamente, dedicava-se à música e às ciências humanas, orientou-se na linha de pensamento que vai do historicismo alemão à dialética da História. Patriota, combateu o nazismo e a anexação da Áustria pela Alemanha, tendo sido obrigado (1938) a refugiar-se na Bélgica. Em 1939 emigrou para o Brasil, onde escreveu a maior parte de sua obra (já publicara cinco livros na Europa): *A cinza do purgatório*, ensaios (1942), *Origens e fins*, id. (1943), *Presenças*, id. (1958), *História da literatura ocidental* (1958-66), Uma nova *História da música* (1958), *Livros na mesa*, ensaios (1960), *A literatura alemã* (1964), *O Brasil no espelho do mundo*, artigos políticos (1965), *A batalha da América Latina*, id. (1966), *25 anos de literatura* (1968), além de outros livros e numerosos prefácios, introduções, verbetes de enciclopédia...